LE THÉATRE EN POLOGNE

VARSOVIE • JUILLET 1932

LE THÉATRE EN POLOGNE

BULLETIN DE LA „SOCIÉTÉ DES AUTEURS DRAMATIQUES POLONAIS" (SIENKIEWICZA 12), ET DE LA „SOCIÉTÉ D'EXPANSION D'ART POLONAIS A L'ÉTRANGER" (JASNA 24)

SOMMAIRE:

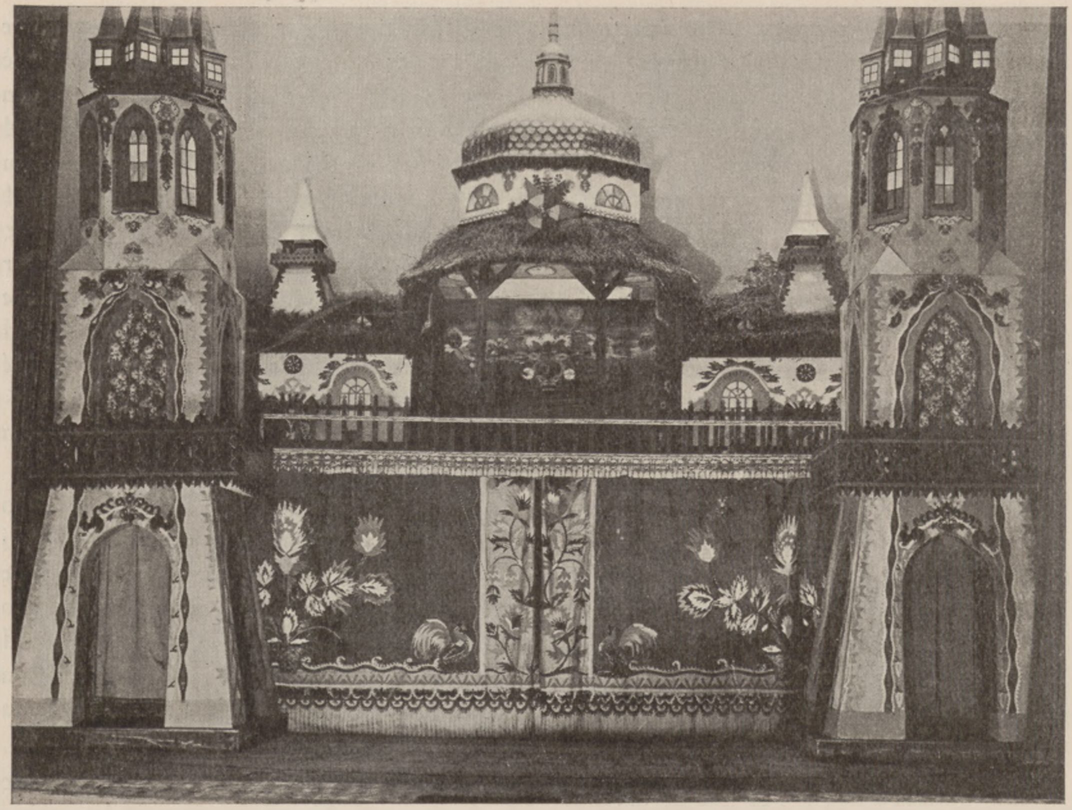
13 ILLUSTRATIONS

DIRECTEUR: DR. ALEXANDRE GUTTRY
BUREAU: VARSOVIE, JASNA 24 m. 15

Prix du numéro: 2 zł.

VARSOVIE Nº 2 JUILLET 1932

Imp. Galewski & Dau, Varsovie



L. Schiller: „Les Mystères de Noël“

Mise en scène: L. Schiller — *Décors de W. Drabik*

Le Théâtre „Bogusławski“ à Varsovie

LA VIE THÉATRALE EN POLOGNE

L'essor des théâtres polonais avant la guerre était étroitement subordonné aux conditions politiques dans chacun des trois partages de la Pologne. Dans la Pologne russe non-seulement le théâtre avait à subir des persécutions d'une censure draconienne qui écartait de la scène toute oeuvre ayant un caractère national, mais, en outre, une surveillance jalouse était exercée, visant à limiter strictement les influences du théâtre sur l'esprit national.

A *Varsovie*, après l'insurrection de 1831, le gouvernement russe s'appropria la direction de deux théâtres principaux (opéra et drame) et la confia à ses fonctionnaires; souvent ce furent des généraux et des colonels. On s'inspirait du principe que le théâtre étant demeuré dans le „Royaume de Pologne“ — dénomination officielle de la Pologne russe — l'unique tribune (en dehors de l'église) où résonnait la langue polonaise, il fallait l'entourer d'une vigilante tutelle politique et policière.

L'Opéra fut debordée par le ballet, cher à la bureaucratie russe, et au théâtre dramatique de „Rozmaitości“ (Variétés) on représentait surtout des pièces étrangères,

françaises pour la plupart. On n'accordait que difficilement des concessions aux entreprises théâtrales et musicales privées dont les spectacles étaient frappés d'un impôt très élévé, dit de la „sixième part“, destiné à couvrir le déficit des „théâtres gouvernementaux“. Ce ne fut qu'après les troubles révolutionnaires qui suivirent la catastrophe de la défaîte de la guerre avec le Japon que les autorités russes accordèrent leur consentement à la construction d'un grand théâtre privé, fondé en 1912 sous le nom du „Teatr Polski“ (Théâtre Polonais) à Varsovie par M. Arnold Szyfman. En province à *Lodz* seulement, ville industrielle d'un demi-million d'habitants, existait un théâtre permanent privé qui devait rivaliser avec un bon théâtre allemand, organisé et entretenu par la population allemande immigrée. De plus, il y avait dans diverses villes de province de la Pologne russe des théâtres ambulants, dirigés par des acteurs et voués à une existence précaire et incertaine. A *Wilno*, soumis après l'insurrection de 1863 à une russification sans merci, le théâtre polonais fut rigoureusement interdit pendant plus de trente ans.

Plus difficiles encore se trouvaient être les conditions d'existence du théâtre polonais dans la Pologne prussienne. Les Allemands, fidèles à leur politique de germanisation, fondaient, même dans les petites villes du Grand Duché de Poznań, des théâtres allemands et y interdisaient sévèrement, par contre, l'établissement des théâtres polonais. L'unique sentinelle théâtrale polonaise fut le „Teatr Polski“ à *Poznań*, installé dans un modeste bâtiment et fondé en 1875 par une société anonyme polonaise. Pour leurs propres représentations les Allemands avaient élévé à Poznań un édifice monumental, où l'on donnait également des opéras afin d'attirer le public polonais.

Ce ne fut que dans la Pologne autrichienne c. à d. la Galicie, dotée d'une autonomie politique, que le théâtre polonais put se developper librement; aussi les scènes nationales y furent-elles l'objet d'une sollicitude toute particulière. Dans les deux anciens centres de la culture polonaise, c.-à d. à *Cracovie* et à *Lwów*, de grands édifices théâtraux furent construits et des subventions importantes leur furent accordées, tant par les Municipalités que par la Diète. Cette bienveillante protection, à côté de l'oppression qui pesait sur le théâtre dans l'ancienne Pologne russe, fit que le théâtre municipal du nom de Słowacki à Cracovie fut pendant longtemps un foyer de culture théâtrale et artistique, se distinguant par sa vitalité et son activité remarquable. De même le théâtre de Lwów avait connu des années particulièrement brillantes (sous la direction de T. Pawlikowski).

Durant la guerre tous les théâtres en Pologne traversèrent des années de crise bien compréhensible. Le „Teatr Polski“ de Varsovie fut le plus durement frappé et eut à subir toutes sortes de vicissitudes, son directeur M. A. Szyfman ayant été déporté, en qualité de prisonnier de guerre, en Russie comme sujet autrichien. Les théâtres furent confiés aux associations des acteurs, qui, composant leur répertoire, songeaient surtout à pouvoir durer pendant les quatre années de crise.

APRÈS LA RESTAURATION.

Dès la restauration du pays, on attribua dans toute la Pologne une importance particulière au rôle éminent que les théâtres avaient joué pendant toute l'époque de la domination étrangère. Les municipalités des villes plus importantes rivalisèrent entre elles pour la fondation des théâtres permanents, leur accordant des subventions consi-



Le Théâtre Municipal à Cracovie

dérables. Au cours de l'époque de l'inflation qui dura quelques années on ne comptait guère avec les dépenses et on établissait des budgets théâtraux dépassant de beaucoup les capacités financières des villes respectives.

A VARSOVIE.

La municipalité de la capitale, se substituant avec trop d'empressement à l'Etat, avait pris sous sa direction les anciens „théâtres du gouvernement" c.-à d. *l'Opéra* avec le ballet et l'école du ballet, le théâtre „*Rozmaitości*" et le théâtre de vaudeville „*Letni*" (Théâtre d'Eté). Elle renonça seulement au théâtre de l'opérette qui se transforma en une entreprise privée. Au bout de quelques années de sa direction théâtrale la ville de Varsovie adjoignit aux scènes théâtrales que déjà elle dirigeait le théâtre expérimental „*Reduta*" ainsi que le théâtre populaire du nom de *Bogusławski.* Ces entreprises furent cependant bientôt abandonnées: après quatre années d'existence fut fermé le théâtre Reduta et, deux ans plus tard, le théâtre du nom de Bogusławski, qui exigeait à lui seul une importante subvention dépassant 2 millions de frs. par an. Dans l'ancien théâtre „Reduta" on ouvrit en 1928 le théâtre-studio municipal sous le nom de „*Teatr Nowy*".

La municipalité de Varsovie, en tant que corps collectif, fit preuve de son incapacité à gérer des théâtres. On changeait constamment de directeurs, interrompant par ces procédés la continuité, le plan et l'esprit de suite du travail. Avec un tel système de direction les déficits ne faisaient que croître d'année en année; dans la saison 1930/1931 ils atteignirent un total de 14 millions de francs environ. Une partie considérable du déficit

était absorbée par les salaires du personnel énorme s'élévant dans cette même saison au nombre de 769 personnes. L'Opéra, par suite de l'incapacité de l'économie municipale, tomba en décadence au point de vue artistique. Peu à peu le public se décourageait et délaissait ce théâtre. Il suffit de dire que chaque spectateur de l'Opéra coûtait à la ville la somme de 30 francs! Le théâtre „Rozmaitości", qui depuis 1892 remplissait en Pologne la mission de la „première scène polonaise", se glorifiant surtout de ses artistes de premier ordre, fut détruit par un incendie en 1919. Sur l'emplacement d'une salle exigüe, contenant huit cents places à peine, la ville construisit un nouvel et imposant édifice et l'inaugura en 1924 sous le nom du *„Teatr Narodowy"* (Théâtre National). Seul le théâtre *„Letni"*, théâtre au répertoire léger par excellence et dont la troupe le plus souvent d'ailleurs manquait d'ensemble, jouissait d'un succès constant.

Les théâtres *privés* de Varsovie dans la Pologne indépendante étaient rentrés dans la voie d'un développement normal. La municipalité de la capitale les frappe, il vrai, d'un impôt considérable (10% du revenu brut) mais les concessions pour de nouveaux théâtres sont accordées sans difficulté. Le théâtre d'opérette, après s'être détaché des scènes municipales, traversa une période d'avatars variés, luttant contre le goût changeant du public qui, après la guerre, en Pologne comme dans toute l'Europe, favorise moins ce genre de spectacle, peu à peu supplanté par la vogue croissante des cabarets artistiques et des music-halls.

Dès le premier moment, c.-à d. dès sa fondation, le *„Teatr Polski"* conquit la première place parmi les théâtres privés en Pologne. Au cour de vingt années de son existence il se distingua par le choix de son répertoire (pour la plupart des oeuvres dites du „grand répertoire"), l'excellence de l'interprétation, la richesse de la mise en scène, la perfection des installations techniques, le niveau hautement artistique de l'art du décor. Plus qu'aucun autre théâtre polonais il contribua sensiblement au développement du théâtre moderne polonais. Une succursale du théâtre „Polski" est le „Teatr Mały" (Petit Théâtre), dirigé depuis 1918 également par M. Szyfman. Ce théâtre, consacré à la comédie moderne, tant polonaise qu'étrangère, fut un des plus actifs en Pologne. Pendant plusieurs années on y donna, avec grand succès, des pièces d'un niveau littéraire très élévé, faisant connaître au public des drames et des comédies d'avant-garde.

Le théâtre *„Mały"* ne représenta qu'occasionnellement des pièces d'un caractère expérimental. Par contre une nouvelle expression théâtrale fut ardemment recherchée par les théâtres *„Reduta"* et *„Bogusławski"*. Le directeur de la „Reduta", M. Jules Osterwa, appliqua dans la mise en scène des pièces qu'il représentait à la Reduta les méthodes „réalistes" du théâtre „vécu", empruntées au théâtre Stanisławski de Moscou. Cette méthode, basée sur la conviction que la plus haute expression de l'art est celle qui consiste à imiter la vie sous une forme qui arrive à donner la suprême illusion de la „vérité", ne pouvait être féconde. Il advenait que la „Reduta" répétait six mois durant les pièces les plus simples, n'exigeant point une pénétration plus profonde de leur sujet, afin d'arriver à les „vivre" plus complètement. Les résultats de ces préparations souvent suscitaient l'admiration par le raffinement méticuleux des détails, mais ils implantaient dans le public des idées fausses sur l'essence de l'art théâtral, erreur que fréquemment commettait aussi Stanisławski.

Après quelques années de travail artistique à Varsovie la „Reduta" fut transportée à Wilno et là se divisa en deux groupes: l'un donna des représentations à Wilno, l'autre, formant une troupe ambulante,organisa des tournées de propagande et



Le Théâtre Municipal à Lwów

donna environ un millier de représentations dans de petites villes aux confins de la Pologne. La „Reduta“ bénéficia dans cette entreprise d'un appui considérable du gouvernement. En plus d'un subside permanent latroupe avait à sa disposition plusieurs wagons ferroviaires qu'on rattachait aux trains. Les artistes habitaient pendant la tournée dans les wagons et y transportaient les décors et les accessoires pour les pièces de leur répertoire.

De nouveaux modes d'expression théâtrale furent également recherchés par le théâtre du nom de Bogusławski, lequel, au cours de deux dernières années de son existence, se rendit fameux par les mises en scène d'une haute originalité de son régisseur et metteur en scène, M. Léon Schiller.

EN PROVINCE.

Le nombre des théâtres provinciaux en Pologne s'accrût sensiblement après la guerre. Les plus grands changements furent opérés à *Poznań*, libérée de l'oppression prussienne. Les théâtres, élévés par les Allemands, ont été pris en possession par l'état et transmis aux municipalités qui s'empressèrent d'y installer des scènes polonaises. A Poznań, à côté de l'ancien théâtre „Polski“, que la municipalité prit sous sa protection, on ouvrit dans le bel édifice du théâtre allemand un opéra polonais, également subventionné par la ville (3 millions fr. par an). En outre, dans cette ville de deux cent mille habitants, fut fondé un théâtre privé du nom de *Modrzejewska* (célèbre artiste polonaise) qui s'efforça à tout prix de consolider son existence. On y joua des comédies et des drames mo-

dernes, organisant fréquemment des spectacles avec les grandes vedettes de la capitale en représentations. Des théâtres permanents furent également ouverts dans les villes poméraniennes: *Toruń*, *Bydgoszcz* et *Grudziądz*. Ils bénéficiaient de subventions municipales ou gouvernementales et représentaient, à côté des comédies et des drames, des opérettes et même des opéras.

La plus difficile fut l'organisation du théâtre en Silésie. Dès la reprise de la Silésie une activité très énergique fut développée par la Sociéte des Amis du Théâtre Polonais à Katowice, composée de 500 membres et bénéficiant d'une subvention gouvernementale. En raison de la population mixte on accorda également aux Allemands le droit de représenter leurs oeuvres au théâtre de Katowice. La „Société des Amis du Théâtre" dirige à Katowice depuis 1922 deux sections théâtrales: 1) drame, comédie et vaudeville et 2) opéra et opérette. Le personnel des deux sections compte plus de 200 personnes. Les jours où le théâtre est occupé par la troupe allemande les artistes polonais jouent dans les villes et les bourgades environnantes, donnant des représentations dans quinze villes sur le territoire polonais et dans quatre villes au délà des frontières polonaises, sur le territoire allemand. Ce privilège fut, bien entendu, obtenu par voie de concession en faveur des spectacles allemands sur le territoire polonais.

Cracovie et *Lwów* avaient possedé leurs théâtres presque dès le début de la scène nationale. Après la guerre, le théâtre municipal de Cracovie ne pouvait plus assumer le rôle hautement important qu'il avait joué dans la vie polonaise au commencement du siècle. Malgré cela le théâtre du nom de *Słowacki*, sous la direction de M. Trzciński, donna toujours des preuves d'une grande vitalité et d'une activité très vive dans son répertoire, représentant souvent des pièces nouvelles avant qu'elles ne paraissent sur les scènes de la capitale. Une importante subvention municipale lui a permis d'entretenir un nombreux personnel et de donner également des spectacles dans les villes voisines. A côté du théâtre municipal, Cracovie possédait un théâtre privé de comédies „*Bagatela*". Après l'incendie qui l'avait en partie détruit, ce théâtre donna de spectacles de revues et de music-hall.

Un rôle culturel très important fut joué par les théâtres dans les confins de l'est de l'Etat polonais et notamment à Lwów. La ville y subventionne trois théâtres: „*Wielki*" (Grand théâtre) — opéra et drame du grand répertoire, „*Rozmaitości*" (Variétés) et „*Mały*" (Petit). Outre ceux-là un théâtre privé „*Nowości*" (Nouveautés) y fut dirigé par l'association des acteurs. Un si grand nombre de théâtres dans une ville qui, après la conquête de l'indépendance, a cessé d'être le siège des autorités autonomes de la Galicie, ne saurait, bien entendu, compter sur un public suffisamment nombreux. Par surcroît, sur les théâtres de Lwów s'appesantit la tutelle de la municipalité, d'une manière bien plus néfaste encore que ne le fit celle de Varsovie.

Tout aussi difficiles sont les conditions d'existence dans lesquelles se débattent les théâtres à *Lodz*. La population mixte polono-judeo-allemande n'y a jamais fait preuve des goûts suffisamment prononcés au sujet du répertoire; aussi, pendant nombre d'années, les impressarios de théâtres privés dans cette ville étaient-ils aux prises avec les difficultés financières. Après la guerre, la municipalité de Lodz subventionna trois théâtres polonais: „*Miejski*" (Municipal), „*Popularny*" (Populaire) et „*Kameralny*" (Intime — fermé après quelques années). Ne pouvant faire face aux déficits toujours croissants, la municipalité afferma ses théâtres à l'association des acteurs, à laquelle elle accorde des subventions, d'ailleurs considérablement réduites à l'heure actuelle.

Les deux théâtres de *Wilno*, „*Pohulanka*" et „*Lutnia*" bénéficient d'importants subsides du gouvernement et de la municipalité.

Dans cette ville qui, pendant une cinquantaine d'années avait lutté contre une russification violente, le théâtre polonais fut considéré à juste titre comme un facteur de premier ordre de la culture nationale. La fortune ne favorisa pas toujours les théâtres de Wilno. Lorsque la troupe de la „Reduta", installée au théâtre „Pohulanka", eut déçu les espoirs qu'on fondait sur elle, les théâtres de Wilno furent égalemnt transmis à l'association des acteurs.

Suivant l'exemple des villes plus importantes les municipalités d'autres villes de province de moindre importance fondèrent des théâtres. Ce fut le cas à *Grodno*, *Lublin*, *Łuck*, *Częstochowa* et *Sosnowiec*.

L'UNION DES AUTEURS DRAMATIQUES.

L'élan et le zèle des villes polonaises à fonder des théâtres subventionnés, élan qui frisait parfois la folie des grandeurs, avait dû forcement exercer son influence sur la modification des conditions théâtrales. Les premiers s'en aperçurent les auteurs dramatiques et fondèrent en 1919 „*L'Union des Auteurs Dramatiques*" (sous le régime russe ces sortes d'unions étaient interdites). L'Union avait réuni 53 auteurs qui conclurent avec les municipalités des conventions leur garantissant suffisamment les droits d'auteur. La convention prévoit comme un minimum de droits d'auteur 10% du revenu brut. En outre la municipalité s'engage à: 1) verser à l'auteur d'avance un acompte se montant au revenu prévu de la salle comble de deux premiers spectacles, 2) verser à l'auteur 25% du revenu brut de la 25-ème représentation de la nouvelle pièce; — 50% de la cinquantième, 75% dela soixante-quinzième et 100% de la centième. L'Union des Auteurs Dramatiques élabora en outre un contrat normal qui est obligatoire tant pour les municipalités que pour les théâtres privés.

L'UNION DES ARTISTES.

La monopolisation des théâtres par les municipalités avait contribué à la constitution d'une solide organisation des acteurs polonais. Avant la guerre l'acteur en province (à l'exception de quelques villes plus importantes) avait vécu dans une misère proverbiale. Les subventions municipales permirent aux acteurs de poser des conditions collectives. Contrairement à la légende sur le manque de l'esprit pratique des acteurs, en 1919 fut fondée à Varsovie „*L'Union des Artistes des Scènes Polonaises*" qui, en peu de temps, devint une des plus puissantes associations professionnelles en Pologne. Par sa solidarité, sa fermeté et sa persévérance elle sut imposer les principes suivants: 1) seul l'acteur faisant partie de l'Union a le droit de jouer sur les scènes polonaises; 2) l'acteur signe le contrat pour un an, quelle que soit la durée de la saison théâtrale; 3) tout acteur a droit à un congé payé d'un mois à six semaines; 4) l'acteur touche une indemnité spéciale pour les costumes et les instruments de son travail professionnel ou bien il se sert des costumes fournis par la direction; 5) l'acteur ne saurait accepter des gages au dessous du minimum fixé par l'Union; 6) avant le début de chaque saison l'Union passe une convention spéciale avec la direction du théâtre et y discute toutes les conditions de garantie, sans excepter l'éventualité de la déposition d'une caution pour assurer le payement des gages aux artistes.

Ces principes ont été minutieusement exposés dans le „contrat normal" et le „Règle-

ment général du travail théâtral" lesquels garantissent en outre à l'acteur: le minimum des rôles interprétés au cours de la saison; le service médical gratuit; des suppléments de cherté de vie; des indemnités additionnelles pour remplacement d'un collègue dans son rôle, pour deux spectacles joués dans la même journée; le versement par la direction de 50% du revenu brut du spectacle au profit de l'Union des Artistes des Scènes Polonaises dans la „Journée de l'acteur" une fois par an.

Grâce à l'organisation de l'„Union", l'acteur est devenu le travailleur le plus privilégié en Pologne. Malheureusement, au point de vue des aptitudes artistiques, le personnel nombreux n'est pas à la hauteur des exigences et des nécessité des théâtres permanents. Les artistes les plus éminents sont groupés à Varsovie, tandis que dans les théâtres de province on manque d'artistes pour les rôles les plus importants. L'Union assura l'existence matérielle de l'acteur, l'arracha à son existence nomade, lui permit d'organiser sa vie familiale et sociale. Mais en supprimant les troupes ambulantes, l'Union affaiblit la rivalité artistique parmi les acteurs. Quatre écoles dramatiques (une école d'état et trois privées) fournissent des contingents assez maigres d'adeptes, de sorte que les théâtres plus importants éprouvent des difficultés à renouveler leur personnel et d'ordinaire sont réduits à s'enlever réciproquement les meilleurs artistes.

Par son effort solidement et consciemment organisé l'Union des Artistes imposa sa volonté, tant aux entreprises théâtrales privées, qu'aux municipalités. La faiblesse des unes et des autres accrût dans l'Union le sentiment de sa propre force. L'Union décida d'élever au prix de 15 millions de francs une magnifique „Maison de l'Acteur" c.-à d. une sorte d'énorme hôtel qui devait contenir: une grande salle de spectacles, une salle de cinéma, une école dramatique, un club etc. La „Maison de l'Acteur" devait être „un foyer de travail organisateur et une base d'opérations pour toute l'activité de l'Union". Particularité singulière de cette entreprise: l'Union résolut d'obtenir les fonds nécessaires à la construction de la „Maison de l'Acteur" des directeurs des théâtres. En signant les conventions, elle leur donna à choisir: où bien verser au profit de la „Maison de l'Acteur" une somme totale s'élévant à 25.000 francs par an, ou bien consentir à percevoir une taxe supplémentaire sur la vente des billets de théâtre. Si le directeur ne consentait pas à signer un tel contrat, il n'obtenait pas de „convention".

L'UNION DES DIRECTEURS.

La monopolisation des questions théâtrales par l'Union des Artistes provoqua nécessairement, dès le premier moment, l'opposition des directeurs des théâtres qui formèrent en 1923 *„l'Union des Directeurs des Théâtres Polonais"*, comprenant les théâtres de toute la Pologne. Elle s'imposa comme tâche principale de maintenir l'art scénique polonais sur le plus haut niveau. Ensuite l'Union „veille sur les intérêts idéals et matériels des théâtres, tout en étendant sa sollicitude aux interêts des travailleurs". Afin d'atteindre ces buts, l'Union accorde son appui solidaire à tous les efforts des directeurs visant à maintenir le niveau le plus élévé des troupes théâtrales, la discipline intérieure et le fonctionnement régulier du travail théâtral; elle contribue à l'échange mutuel des services entre les directeurs; elle coopère à la fondation et à la direction des théâtres et des écoles professionnelles théâtrales.

L'Union des Directeurs n'était pas en mesure d'opposer une résistance efficace aux velléités et aux tentatives de l'Union des Artistes. L'obstacle principal auquel se heurta son activité, fut l'absence d'uniformité des interêts de divers théâtres. Les directeurs



Le Théâtre Municipal à Bydgoszcz

des scènes municipales, qui n'assumaient aucune responsabilité personnelle pour la gestion financière des théâtres, étaient tenus d'avoir recours dans toutes les questions importantes aux sanctions des municipalités, ce qui retardait ou même paralysait complètement leurs décisions dans les litiges de l'Union des Directeurs avec l'Union des Artistes. Parmi les théâtres privés en réalité deux les plus importants entraient seuls en ligne de compte: „Polski" et „Mały", dirigés par M. Szyfman, qui n'avait pas la possibilité de se conformer aux prétentions démesurées des acteurs, facilement sanctionnées par les municipalités. En conséquence l'Union des Directeurs fut obligée d'adopter presque tous les principaux postulats de l'Union des Artistes; elle fut même très accommodante pour la corporation organisée des acteurs, ratifiant immédiatement à ses congrès généraux les exigences qui autrement auraient dû être présentées à chaque direction séparément.

LA CRISE.

La fondation trop hâtive des scènes municipales permanentes et les avantages qui en résultèrent pour l'Union des Artistes eurent pour conséquence inévitable une augmentation considérable des prix des places dans les théâtres et l'affaiblissement de la fréquentation du public; un accroissement des frais d'exploitation des théâtres; l'impossibilité d'établir des budgets rationnels; un accroissement sensible des déficits théâtraux, devenus particulièrement onéreux pour les théâtres privés. Lorsque enfin ces conditions anormales se doublèrent, dans les derniers temps, d'une violente crise économique dans tout l'Etat, — la catastrophe théâtrale prévue éclata.

La fin de la saison 1930/1931 s'écoula dans les théâtres polonais dans une atmosphère d'incertitude. Les directeurs ne se hâtaient point de renouveler les contrats. Les acteurs, d'autre part, menaçaient de prendre la direction des théâtres à leur propre compte collectif, si les directeurs n'acceptaient pas leurs conditions. Ils le firent déjà précédemment à Lodz et à Wilno, avec un résultat d'ailleurs médiocre. Au congrès annuel des représentants de l'Union des Directeurs et de l'Union des Artistes, tenu au mois de juin 1931, les directeurs présentèrent l'état de leurs finances et exposèrent une série de postulats, propres à sauver l'existence des théâtres. Les acteurs ne voulurent pas comprendre que la vie elle-même se chargerait de modifier leur situation privilégiée dans la société et résolurent de lutter pour maintenir le status quo. Les pourparlers du congrès furent rompus. Deux questions litigieuses devinrent la pierre d'achoppement contre laquelle butèrent les négociations: le projet énoncé par les directeurs d'abréger la saison théâtrale de quatre mois et la suppression des payements en faveur de la „Maison de l'Acteur".

Au début de la saison c.-à d. le 1-er septembre 1931 tous les théâtres en Pologne furent fermés. Les directeurs prirent un engagement solidaire qu'aucun contrat ne sera signé tant que l'Union des Artistes maintiendra son attitude intransigeante. Pendant plus de deux mois les tentatives de négociations entre les deux Unions échouèrent complétement. Finalement, lorsqu'un ferment se produisit parmi la masse des acteurs, privés de leur gages, et prêts, ça et là, à entrer en pourparlers avec les directions, l'Union des Artistes des Scènes Polonaises céda. On décida d'un commun accord que la saison commencerait dorénavant le 1 octobre (avant elle commençait le 1-er septembre) et qu'au cours des mois d'été (à partir du mois de juin) les directeurs auront le droit de payer des gages proportionnés aux revenus bruts ou bien de remettre la direction des théâtres aux acteurs eux-mêmes, à leurs risques et périls. Quant aux collectes au profit de la „Maison de l'Acteur" on s'en remit à la bonne volonté du public. On supprima les payements pour les „conventions" conclues par l'Union des Artistes (1500 fr.); on réduisit le minimum des gages des acteurs de 150 fr. par mois; on supprima les salaires additionnels pour deux spectacles dans la journée.

L'Union des Artistes croyait d'abord qu'elle briserait la résistance par la fermeté de son attitude, comme ce fut le cas précédemment. Ce fut une erreur. Elle se vit obligée de partager avec les directeurs les conséquences et la responsabilité financière de l'affluence affaiblie du public.

La guerre théâtrale fut, sous un certain rapport, profitable aux municipalités provinciales. Tant qu'exista la possibilité d'un recouvrement régulier des impôts, personne dans les milieux municipaux ne songeait à considérer sérieusement la situation, ni les déboires et les défauts de l'organisation théâtrale. Mais lorsque survint la dure période de la crise, tout à coup on s'aperçut qu'on s'était aventuré en des dépenses théâtrales dépassant largement les possibilités financières. Des voix s'élévèrent contre le „luxe" qu'il y avait à combler les déficits des théâtres, alors que l'argent manquait pour les hôpitaux et les écoles. Ce fut alors que commença l'ère des faillites d'abord morales et ensuite, ça et là, financières de l'économie théâtrale. Sans arriver à un accord commun on ferma d'abord tous les quatres opéras (à Varsovie, Poznan, Katowice et Lwów) dont le déficit total se chiffrait pour ces villes à environ 18 millions de francs par an. Ensuite les municipalités réduisirent sensiblement les subventions aux théâtres dramatiques ou même les supprimèrent complètement.

Dans leur ensemble les résultats de la crise théâtrale en Pologne se présentent actuellement comme suit: Sur trente trois théâtres — quinze sont dirigés par les associations des artistes. Une de ces associations avait pris à son compte la direction de l'opéra de Varsovie et l'inaugura en décembre 1931 avec un subside insignifiant de la ville, accordé sous forme de prestations et de l'achat d'un certain nombre de spectacles. Au mois de janvier 1932 fut ouvert un opéra à Lwów, sous la protection de la „Societé des Amis de l'Opéra", qui touche également quelques subsides de la ville. La ville de Varsovie loua ses théâtres dramatiques à M. Stefan Krzywoszewski comme entrepreneur privé, auquel elle accorde une subvention. Les villes de Grodno, Lublin, Częstochowa, Sosnowiec, suivirent l'exemple de la capitale. Les autres appliquèrent déjà antérieurement le système de l'affermage. Les théâtres privés poursuivirent une lutte désesperée pour leur existence. Tous les théâtres ont réduit leur personnel, de sorte qu'il y a actuellement plus de 500 acteurs sans travail en Pologne. Les gages de ceux qui sont engagés sont sensiblement diminués.

Les prix des places dans les théâtres ont été réduits, mais aussi, à la poursuite du public et pour flatter les goûts des foules, s'abaissa le niveau du répertoire qui jadis s'enorgueillissait de hautes ambitions artistiques. A Varsovie même furent ouverts six théâtres de variétés-music-halls, ce qui est un signe caractéristique de l'effort fait pour attirer le spectateur.

Le théâtre en Pologne traverse actuellement une période de transition. Il possède de belles traditions qui renaîtront aussitôt que sera conjurée, ne fut-ce qu'en partie, la crise économique générale dans le pays. Adapté aux dures conditions de l'heure actuelle, il lutte contre les difficultés sans nombre qui entravent son développement naturel.

Il ne manque pas de beaux talents créateurs d'auteurs, de metteurs en scènes, d'acteurs, il peut se glorifier enfin de magnifiques manifestations artistiques, d'autant plus précieuses et méritoires, qu'elles sont le fruit des efforts heroïques de théâtres privés.

Jan Lorentowicz.

LA MISE EN SCÈNE AU THÉATRE POLONAIS MODERNE

En parlant de la mise en scène au théâtre polonais moderne, nous empiétons de suite sur un terrain quelque peu différent de celui qu'il nous faudrait aborder en examinant le même problème relatif à tout autre théâtre. Car, en général, sous la conception de mise en scène, nous entendons une fonction artistique beaucoup plus ample que l'idée de la régie théâtrale, aussi dans les théâtres du monde entier le titre de metteur en scène est-il acquis par ce genre de créateurs théâtraux qui, loin d'attacher la plus grande importance à l'oeuvre littéraire qu'ils se préparent à monter, y mettent beaucoup de leur propre conception du spectacle et ne cherchent dans ladite oeuvre qu'une matière première se pliant au but qu'il s'efforcent d'atteindre. Or, en prononçant le mot „mise en scène" nous présumons d'avance qu'il s'agit d'un remaniement du drame en un spectacle théâtral, où l'échange des éléments littéraires en éléments théâtraux s'effectuera non-seulement selon les indications de l'auteur, mais celles ausi de l'intermédiaire - metteur en scène.

Cependant la mise en scène au théâtre polonais a été le résultat spontané et direct des nécessités de notre art dramatique. A la suite des conditions politiques toutes particulières (comme on le voit par l'article de *M. J. Lorentowicz,* dans le No. I du „Théâtre en Pologne"), ce drame se développait presque entièrement isolé de la pratique scénique, créé sans espoir d'être jamais réalisé à la scène et sans confrontation avec les acteurs et le public. Comme d'autre part, en dehors de la comédie de moeurs et de la comédie satirique, le grand drame polonais de l'époque romantique et de l'époque qui la suivit se servait d'un scénario qui ne tenait nul compte de la pratique théâtrale, — donc, malgré maints efforts sérieux encore vers la fin du XIX-e et au début du XX-e siècle, le théâtre de la Pologne affranchie hérita-t-il d'une littérature dramatique d'une large envergure d'idées et laissant augurer d'amples possibilités de mise en scène, mais manquant d'autre part de solides expériences pratiques pouvant placer l'art de la mise en scène polonais à la hauteur de son art dramatique. L'oeuvre de *Stanisław Wyspiański* constitue pour le théâtre de la Pologne indépendante le seul héritage dans ce domaine. Le premier dans la grande chaîne des dramaturges polonais qui créa en contact direct avec la scène et qui prit part à la mise en scène de ses drames, *Wyspiański* unissait au talent d'auteur dramatique celui de metteur en scène, en continuant par là l'oeuvre de ses prédécesseurs romantiques et en cherchant à découvrir dans leur inspiration détachée de la scène des valeurs purement théâtrales et de spectacle. Le mystère du théâtre polonais a été, pour ainsi dire, enchanté en l'oeuvre de *Wyspiański* et c'est ainsi qu'il fut transmis à la postérité afin d'être résolu par celle-ci.

Le mot d'ordre des metteurs en scène du théâtre polonais consistant à y introduire le drame apparemment injouable, prit encore du relief — éclairé par l'épanouisse-



Le Théâtre Municipal à Kalisz

ment du drame et de la mise en scène contemporains, florissant à l'Ouest et à l'Est de l'Europe. Car en présence des acquisitions du théâtre contemporain, le drame polonais s'avéra très moderne, quelquefois même prophétique quant à la forme théâtrale où se retrouvait à la fois, par un étrange concours de circonstances, l'originalité et le caractère national à côté d'affinités avec les courants du théâtre mondial. D'ailleurs le changement des conditions politiques se déroulant lentement dès le début du XX-e siècle, et couronné par le recouvrement de l'indépendance par la Pologne, commença à favoriser l'épanouissement de la littérature dramatique, non seulement cette fois-ci reliée par son adaptation à la pratique scénique, mais aussi parlant en toute franchise par la bouche de ses auteurs, aussi bien dans le domaine des éléments formels qu'essentiels.

Au seuil de notre nouvelle histoire indépendante c'est la génération plus âgée des régisseurs-metteurs en scène qui travaille, cette génération qui, au cours de l'époque révolue, lutta avec les difficultés du drame polonais monumental, préparant un terrain propice à la mise en scène polonaise moderne. Parmi les personnages les plus marquants de cette génération qui poursuivit son activité également après l'année 1918, citons avant tout Kazimierz Kamiński (décédé en 1928) et Ludwik Solski. Le premier a été le plus grand impressionniste et ciseleur de détails et acquit un grand renom comme metteur en scène remarquable du réalisme scénique, — le second, figure éminente du théâtre polonais actuel, a toujours aimé avec passion le grand drame historique, montant un grand nombre d'oeuvres appartenant aussi bien au répertoire rétrospectif que contempo-

rain. Józef Sosnowski, régisseur des théâtres de Varsovie et de Cracovie, et Józef Śliwicki, régisseur des théâtres de Varsovie, appartiennent également à la génération précitée.

L'activité d'Aleksander Zelwerowicz, à tour de rôle régisseur et directeur des théâtres de Cracovie, Łódź, Varsovie et Wilno, marque, pour ainsi dire, une ère dans l'histoire de la mise en scène du théâtre polonais. Artiste doué d'une sensibilité aigüe et d'un talent tout particulier consistant à adapter et à transposer les courants et les mouvements artistiques les plus divers et à les transformer dans le creuset de sa riche individualité créatrice, Zelwerowicz s'adonna avec passion à résoudre force problèmes relatifs à la mise en scène. C'est lui qui fut le plus éminent et, à vrai dire, le premier représentant en Pologne du courant historique au théâtre qui s'efforçait de reproduire les anciennes époques théâtrales. En tant que metteur en scène du répertoire classique mondial et polonais, Zelwerowicz a utilisé les meilleurs modèles de l'Europe occidentale, y ajoutant beaucoup de sa propre invention. Aux spectacles les plus réussis dans ce genre appartiennent les représentations du *„Roi Oedipe"* de *Sophocle* (Théâtre National), et quelques oeuvres de *Shakespeare, Molière, Fredro, Słowacki* et *Ibsen.*

Pour réaliser leurs idées de mises en scène Mieczysław Limanowski et Juljusz Osterwa possédaient leur propre théâtre - studio à Varsovie. L'étroite collaboration de ces deux hommes, l'un plutôt théoricien et idéologue du théâtre, — l'autre praticien expérimenté — produisit toute une série de remarquables spectacles se distinguant par une analyse approfondie et une peinture étonnamment fine de divers états d'âme. Ils ont créé un système spécial de régie théâtrale et de mise en scène qui consistait à tirer de l'acteur ses valeurs psychiques les plus profondes, afin de les revêtir de formes simples et spontanées. Après la clôture du théâtre „Reduta" à Varsovie et après s'être séparé de Limanowski, Osterwa se consacra en premier lieu au répertoire monumental, travaillant à mettre en scène *Słowacki* et *Wyspiański* à l'aide de principes scéniques, tout en tendant à rationaliser le côté philosophique de l'oeuvre. Cependant c'est en montant au théâtre des oeuvres qui se distinguaient par la subtilité du dialogue dont il est devenu maître incomparable, qu' Osterwa a remporté et qu'il remporte ses plus beaux triomphes.

Leon S. Schiller commença sa carrière en vouant un intérêt particulier aux problèmes musicaux-théâtraux, pour se consacrer bientôt entièrement au grand répertoire et devenir metteur en scène et directeur adjoint des théâtres „Polski" et „Bogusławski" à Varsovie, ainsi que des théâtres de Łódź et Lwów. C'est lui qui exploita le plus amplement le terrain préparé par ses prédécesseurs et contemporains pour la réalisation moderne des oeuvres d'auteurs polonais romantiques et plus récents, lesquelles oeuvres, montées au théâtre, devinrent typiques dans le répertoire polonais moderne. Schiller considéra que le drame polonais du XIX-e et XX-e siècles constitue une matière première moderne pour le théâtre, parce qu'il se prête à être interprété d'une manière tout à fait moderne. Aussi ses mises en scène de la *„Non-Divine Comédie"* de *Krasiński*, des drames de *Słowacki, Wyspiański, Miciński* et *Żeromski* au théâtre de Varsovie, et enfin celle de *„Kordjan"* de *Słowacki* au théâtre de Lwów sont - elles des transpositions scéniques des oeuvres précitées à l'aide des moyens d'expression tout à fait indépendants de l'imagination théâtrale des auteurs, mais qui semblèrent au metteur en scène les plus justes pour exprimer la substance du drame, à condition d'être présentés à l'auditoire moderne d'une manière



Mise en scène: E. Chaberski — *J. Słowacki: „Le roi Agis"* — *Décors de W. Drabik*

Le Théâtre National à Varsovie

aussi abordable que possible. Ayant affronté de la sorte les problèmes formels sur le terrain du grand drame mondial, Schiller se consacra dernièrement au théâtre social, soulignant toujours les tendances et les thèses des oeuvres modernes qu'il avait présentées.

Parmi les régisseurs et les metteurs en scène qui jouèrent un rôle important dans le théâtre de la Pologne affranchie et se trouvent aujord'hui en pleine éclosion de leurs forces créatrices, il convient de citer en premier lieu: Karol Borowski, Emil Chaberski, Aleksander Węgierko, Arnold Szyfman, Ryszard Ordyński, Zygmunt Nowakowski et Teofil Trzciński.

Borowski, metteur en scène du Théâtre „Polski" à Varsovie pendant de longues années, actuellement directeur du théâtre de Łódź, fit preuve d'un talent de grande envergure et d'une parfaite technique de la mise en train du spectacle, avec la tendance décidée de maintenir toujours celui-ci sur un niveau du „gros bon sens". De plus, Borowski a constamment pris en considération le point de vue de l'auteur et c'est toujours l'ambiance et le style harmonisant le plus avec la pièce montée qu'il s'efforce d'adapter.

Chaberski, metteur en scène et directeur du théâtre d'Été à Varsovie, pendant quelques années directeur des théâtres dramatiques municipaux, se distingue surtout par son heureuse intuition en tant que metteur en scène des drames de *Słowacki* et *Wyspiański*. Il possède aussi le sens du rythme scénique, surtout du rythme de la foule à la scène et le talent d'unir dans la pièce qu'il prépare les éléments esthétiques aux éléments philosophiques essentiels.

Węgierko, régisseur, acteur et metteur en scène des théâtres „Polski" et „Mały" (Petit) à Varsovie et de la „Bagatelle" de Cracovie, s'est avéré l'intercesseur, étonnant de finesse et de pénétration, des pièces de petite envergure mais d'un grand poids spécifique. Son interprétation est toujours intelligente, soignée, intéressante et conçue bien théâtralement. Son goût le pousse décidément vers le répertoire moderne, surtout vers les pièces à note poétique. Ses mises en scène de la „*Malédiction*" de *Wyspiański* ou de „*L'Echange*" de *Claudel* ainsi que, tout récemment, son éblouissante pré-

sentation de la „*Reine Elisabeth*“ de *Bruckner* frappaient par l'indépendance de leur allure et la haute originalité de leur conception scénique.

Szyfman, connu avant tout pendant de longues années comme directeur des théâtres „Polski“ et „Mały“ qui lui doivent énormément, a délaissé presque entièrement après la guerre les travaux de mise en scène, absorbé par un travail intense de direction. Cependant plusieurs mises en scène, surtout „*La Non-Divine Comédie*“ de *Krasiński* „*Roméo et Juliette*“ et „*Hamlet*“ de *Shakespeare*, appartiennent aux plus remarquables du répertoire théâtral polonais.

Ordyński s'est distingué surtout comme metteur en scène de cinéma; son plus grand mérite au théâtre consiste à avoir monté les oeuvres de la littérature anglaise avec *Shakespeare* et *Ben Johnson* en tête. L'activité de Nowakowski et Trzciński, directeurs du théâtre de Cracovie, est très variée et féconde: le premier excelle à monter des pièces à thèse, le second se sert surtout de fortes expressions scéniques.

L'éminent acteur Stefan Jaracz et ses collaborateurs ont, au cours des dernières années, attiré sur eux l'attention générale par leurs mises en scène. Dirigeant leur propre théâtre „Ateneum“, ils sont devenus, en quelques sorte, les continuateurs du travail de laboratoire de „Reduta“, aussi bien dans le répertoire rétrospectif que dans le contemporain.

Les femmes metteuses en scène constituent un groupe à part dans l'histoire du théâtre polonais. C'est Stanisława Wysocka, metteuse en scène de la „*Nuit de Novembre*“ de *Wyspiański*, qui est incontestablement la plus éminente parmi elles, cependant des résultats excellents ont été également obtenus par les deux célèbres actrices Marja Przybyłko - Potocka et Irena Solska - Grosserowa, ainsi que la plus jeune d'entre elles, Stanisława Perzanowska.

La plus jeune génération des metteurs en scène ne possède pas encore sa physionomie individuelle et se compose de divers talents.

La mise en scène théâtrale moderne ne saurait être séparée du génie inventif du peintre théâtral contemporain. Aussi, tous les metteurs en scène doivent - ils énormément à la collaboration des peintres - metteurs en scène. Les plus grands décorateurs sont Wincenty Drabik et Karol Frycz. Andrzej et Zbigniew Pronaszko, ainsi que Stanisław Śliwiński ont joué, eux aussi, un rôle important dans ce domaine.

W. Zawistowski.

LE DÉCOR DU THÉATRE MODERNE EN POLOGNE

S'il est question du théâtre moderne en Pologne, c'est à dire du théâtre depuis l'époque de *St. Wyspiański* († 1907) — le titre du présent article est en quelque sorte une contradiction, puisque un des traits les plus caractéristiques du théâtre moderne polonais est justement le manque de „décors" dans l'ancienne signification du mot. On ne les voit guère plus que dans le domaine de l'opéra et de l'opérette.

S'il s'agit cependant du théâtre dramatique, il faudrait parler plutôt de „scénographie", ce qui veut dire de la composition de l'étendue scénique qui, en réalité, n'a rien de commun avec l'ancienne „peinture décorative" au théâtre.

Les peintres polonais contemporains, qui s'occupent du décor au théâtre, ne sont pas des „décorateurs" proprement dit, mais plutôt des „scénographes"; les plus éminents d'entre eux sont même quelquefois de vrais „réalisateurs scéniques", ils sont avec l'auteur du texte littéraire, les véritables créateurs du spectacle grâce à leur originalité de conception.

St. Wyspiański a été le premier artiste de génie - réalisateur scénique, non seulement peintre et poète, mais aussi auteur dramatique. (Voir J. Lorentowicz: „Le Théâtre de la Jeune Pologne", No. 1 de notre publication, pages 14 — 15). Il composait pour certains de ses drames son propre fond scénique et dessinait lui-même les costumes.

Ainsi que le fait remarquer très à propos *M. Grzymała - Siedlecki,* l'auteur de la monographie sur cet homme de théâtre si extraordinaire, intitulée „Wyspiański, les particularités et les éléments de son oeuvre", pages 178 — 179, dans l'art de Wyspiański, l'auteur scénique domine l'écrivain dramatique; ou, pour dire plus exactement, ses oeuvres sont plutôt des spectacles pour l'oeil, que des drames dans le strict sens du mot. L'auteur dramatique, *Ibsen* par exemple, s'adresse à l'oreille du public. Ses personnages expriment leurs sentiments par des combats de paroles. L'écrivain scénique par contre *exploite l'axiome* selon lequel l'oeil de l'auditoire fonctionne dix fois plus rapidement que son oreille. La perfection scénique consiste pour l'oeuvre en question à offrir une impression auditive et optique proportionnelle à la capacité naturelle du spectateur.

Wyspiański, né dans l'atmosphère des antiquités de Cracovie, au pied du Château Royal de Wawel, a été l'élève du peintre illustre J. Matejko, mais il n'a pas été sous l'influence du Maître en ce qui concerne sa manière ou le don de former sa vision; il fut plutôt inspiré par le génie créateur de Matejko.

Les fantaisies dramatiques de Wyspiański possèdent, déjà au moment de leur conception, le caractère d'une vision plastique, revêtue de couleur et de forme scénique. Il n'était pas un réformateur de théâtre proprement dit, mais plutôt un grand révélateur. Il ne rejetait aucun des éléments fondamentaux, dont avait vécu la scène jusqu'à son époque, mais il s'inspira d'un nouvel esprit et fut en quelque sorte le précurseur du théâtre national polonais. Le théâtre polonais eut alors sa propre manière scénique, résultant de l'individualité prononcée de sa substance.

Le fait en apparence singulier est que personne en réalité n'a suivi son exemple, personne n'a developpé ses idées; peut-être parce qu'aucun des artistes-peintres de théâtre ne pouvait atteindre sa puissante inspiration, ou bien parce que la scénographie de Wyspiański avait un caractère trop individuel et qu'elle représentait une expression trop personnelle et trop propre à ses conceptions poétiques et dramatiques si intimement liées à ses visions créatrices. Cependant Wyspiański a éveillé, aussi dans ce domaine, l'esprit polonais endormi et contribua indirectement à la renaissance de la scénographie polonaise, jusqu'alors négligée.

Il n'a été, d'ailleurs, que le moteur décisif de cette renaissance.

Au moment où l'on tenta en Pologne de représenter sur la scène les plus grands chefs-d'oeuvre du drame romantique, cette renaissance ne pouvait pas manquer d'apparaître. L'ancien théâtre plongé dans le vérisme et se servant d'un lourd appareil de moyens techniques illusionnistes et naturalistes, ne s'y pliait pas, ses moyens devaient faire défaut au contact avec l'atmosphère fantastique des éminents romantiques, qui ne comptaient nullement avec les conditions scéniques, ni même avec les principes traditionnels de l'oeuvre dramatique. Wyspiański en montant en 1901 „*Les Aïeux*" de *Mickiewicz* et en faisant représenter ses divers drames, a seulement indiqué la voie à suivre et il a prouvé que les possibilités du théâtre sont vraiment illimitées.

Peu de temps après sa mort deux artistes se présentèrent au grand public pour lesquels il n'existait pas de difficulté, lorsqu'il s'agissait de donner à une idée, si fantastique qu'elle fût, une forme plastique dans le domaine du drame.

Les plus grandes difficultés ne diminuaient pas leur ardeur d'invention, bien au contraire — elles l'augmentaient encore.

Si ces deux éminents artistes ont pu trouver, au Théâtre Polski à Varsovie, un terrain propice à leur travail et la possibilité de manifester, en toute liberté, leur personnalité créatrice, ceci est, incontestablement, le grand mérite de M. Arnold Szyfman, fondateur de ladite scène (1913). Dès le début de son activité, M. Szyfman avait accordé une large part à la scénographie, à la composition plastique et colorée du cadre scénique. C'est aussi lui qui, le premier, rompit définitivement avec la banalité des décors „tout faits", en donnant aux autres directeurs de théâtres un exemple digne d'être imité.

Or, en premier lieu c'est Karol Frycz, artiste-peintre et décorateur, doué d'une profonde culture artistique, qui sait évoquer d'une manière très subtile le style de chaque époque, ses particularités et même certains ridicules. Comme il sait bien s'y prendre, quand il s'agit par exemple dans la „*Dame aux camélias*" *d'Alexandre Dumas* (Théâtre Polski) — représentée à Paris pour la première fois en 1825, d'excuser le style de l'époque, dont la marque la plus caractéristique était justement... le manque de style! L'artiste a souligné les particularités de l'époque de Louis-Philippe, ça et là il se permit une légère ironie, une plaisanterie, mais jamais un persiflage accentué contre le „goût" de l'époque. En même temps au bal chez Olympia, Frycz nous fait assister à une vraie revue des costumes, surtout de tous les personnages féminins, un vrai concert des modes.

Ou bien dans la pièce de *Goldoni* „*Le valet de deux maîtres*", dont l'action se passe à Venise, Frycz a su se ranger à un point de vue tout à fait nouveau, il a su créer un équivalent frivole et artistique par excellence, contemporain de l'ensemble de l'architecture de cette ville ancienne. Il a su oublier les perspectives de Guardi, de Canaletto, de Turner et celles des impressionnistes, et malgré cela il a donné un tableau très

intéressant de la „*Reine des Lagunes*"; il ne tomba pas dans des trivialités banales, il se joua avec esprit du modernisme contemporain dans le domaine de l'art plastique, il flirta d'une façon même un peu rude, avec le cubisme — mais il accentua les qualités typiques de Venise, l'esprit de son architecture ensoleillée et rayonnante malgré le fardeau du terrible et glorieux passé historique de cette ville.

Frycz sait également rendre sublime et monumental le style de sa construction scénique. Tel il se révéla par exemple dans „*l'Irydyon*" de *Zygmunt Krasiński*, le grand poème dramatique, joué pour la première fois à l'inauguration du „Théâtre Polski" (Directeur M. Szyfman) à Varsovie en 1913.

Négligeant d'ordinaire tous les détails infimes de moindre importance et d'autre part soulignant graduellement, avec un tact et une modération extrêmement artistiques, les particularités les plus importantes du style en matière d'architecture d'intérieurs, de meubles, d'accessoires, d'ornementation et de costumes, Frycz obtient, aussi bien dans les pièces de Shakespeare, de Shaw, de Rostand que dans nombre de pièces polonaises, une expression très noble et très harmonieuse de l'ensemble. Les intérieurs paisibles des appartements modernes constituent la spécialité de Frycz et son goût exquis et son invention y sont vraiment sans pareils.

Les premières réalisations scéniques de Frycz au Théâtre Polski de Szyfman en 1913 ont inauguré une ère nouvelle et brillante de la scénographie polonaise. La scène de ce théâtre, alors nouvellement construit, pourvue de tous les moyens techniques les plus récents, a été plus tard, pendant de longues années, un lieu de grands succès de réalisations scéniques qui étaient en quelque sorte, pour Varsovie, une révélation artistique. Une scène rotative permettait la réalisation d'inventions les plus audacieuses qui ne manquaient ni à Frycz, ni à l'autre décorateur du même théâtre, Wincenty Drabik.

Drabik s'inspira directement de l'école de Wyspiański. Cracovie lui donna le culte de la poésie, la connaissance parfaite de l'esprit romantique, l'énergie infatigable et une ardeur enthousiaste à entreprendre et à résoudre les problèmes de la réalisation scénique d'une grande envergure ainsi qu'une parfaite connaissance pratique de tous les métiers et de tous les moyens techniques, se rapportant à la construction de l'ambiance scénique.

Une empreinte individuelle d'expression caractérise ses projets. Les réalisations de „*Lysistrata*", de „*Jules César*", de „*Ruy Blas*", de „*Coriolan*", du „*Marchand de Venise*", de „*Beaucoup de bruit pour rien*", ainsi que du „*Prince inflexible*" de „*La comédie non-divine*", de „*Miséricorde*" *etc.* ont leur place dans l'histoire du théâtre polonais moderne, comme oeuvres d'une invention rare et hardie, comme compositions profondément expressives, dont le style de la forme et de la ligne est un vrai fortissimo de lumières et de couleurs et fait ressortir toute la puissance de l'action dramatique par son étroite harmonie avec elle.

Drabik sait exprimer en maître l'âme du paysage polonais, ainsi que les anciennes traditions populaires ou pré-slaves.

Il dispose d'une grande richesse de possibilités et d'une vaste gamme de moyens stylistiques. Il n'hésite pas quelquefois à appliquer à ses projets certains éléments de cubisme et de constructivisme, bien qu'il ne soit pas partisan fanatique de „l'avant-garde", c'est-à-dire d'un modernisme de programme poussé à l'extrême; il est peut-être, plus que tout autre décorateur polonais contemporain, un vrai fils de sa terre natale et il se sent heu-

reux lorsqu'il parvient à accentuer et à révéler, dans ses oeuvres, ce caractère qui lui est propre.

C'est pourquoi les cadres scéniques composés par Drabik, surtout pour des pièces telles que *„Messire Twardowski"* (ballet de *L. Różycki*), *„Poème inachevé"* (de *Z. Krasiński*), *„Lilla Weneda"* (poème dramatique de J. *Słowacki*) ou, même, *„Bolesław le Téméraire"* (de St. *Wyspiański*), en dehors de tant d'autres dont nous avons plus haut cité une partie, forment le meilleur, le plus caractéristique de son art.

Ce sont surtout les oeuvres poétiques du grand répertoire romantique polonais qui passionnent ce peintre. En général, tout ce qui est poésie s'adresse, de la manière la plus vive et la plus immédiate, à son imagination d'artiste, à sa faculté d'invention. Et l'invention de Drabik est toujours merveilleusement ingénieuse et originale, ce dont témoignent également ses maquettes composées pour *„Hagith"* (drame musical de Charles *Szymanowski*), pour *„Faust"* (tragédie, et non pas opéra) pour *„Demain"* (de *Conrad-Korzeniowski*) ou bien pour le *„Mariage de Figaro"*.

Frycz travaille jusqu'à présent au Théâtre Polski, tandis que Drabik est passé depuis longtemps aux Théâtres Municipaux, donc au Grand Théâtre (où il a contribué à la réalisation scénique d'une série de spectacles musicaux), et où, depuis, J. Wodyński est devenu son successeur; lui-même travaillait jusqu'à l'automne 1931 aux Théâtres Nowy et Narodowy.

Le Théâtre Polski compte aussi parmi ses collaborateurs un autre artiste-décorateur plein de talent, *St. Śliwiński*, doué d'un esprit inventif intéressant et indépendant, qui a procédé avec succès à la réalisation scénique des oeuvres telles que *„Danton"*, *„Samuel Zborowski"*, *„Le Roi Dagobert"*, *„Jeanne d'Arc"* de *Shaw* etc.

L'éminent connaisseur de l'art théâtral qu'est M. *Philippe Soupault*, dans son compte-rendu de la section polonaise de l'Exposition théâtrale au Salon d'Automne à Paris, („Bravo", Décembre, 1931) fait, e. a., cette constation d'une justesse remarquable:

„L'école polonaise de la mise en scène abandonne le point de vue pictural et s'efforce de transporter sur la scène un esprit architectural".

Ces esprit de la construction architecturale apparaît, le plus nettement peut-être, dans les projets et les esquisses de Śliwiński.

Dans certaines de ses maquettes, p. ex. celles de *„Hamlet"*, de *„Légion"* (de St. *Wyspiański*) la scène des catacombes ou de *„Samuel Zborowski"* (drame poétique de J *Słowacki*), cet artiste renonce, en toute conscience, presque à tout effet pictural en se servant exclusivement de la forme, de la lumière et de la construction de l'espace scénique.

En composant ses maquettes, Śliwiński se pénètre profondément de l'oeuvre théâtrale devant être réalisée et qu'il traite dans un esprit moderne par excellence. Pourtant, il ne se laisse influencer ni par les Russes, ni par les Allemands; son talent hautement personnel lui suffit parfaitement, ainsi que la richesse de son imagination, à laquelle vient s'ajouter une connaissance approfondie du métier, de la construction et de tous les moyens dont dispose l'art de la peinture scénique.

Le même Théâtre a invité également à collaborer les éminents artistes tels que: *F. Ruszczyc, St. Noakowski, Wł. Porankiewicz, J. Żyznowski, S. Norblin, St. Rzecki* et *T. Gronowski.*

Pendant les premières années d'après-guerre, le mouvement artistique dans la ca-



W. Shakespeare: „Roméo et Juliette"

Mise en scène: A. Szyfman — *Décors de K. Frycz*

Le Théâtre „Polski" à Varsovie

pitale de la Pologne restaurée s'accrut d'une façon remarquable. Le fameux metteur en scène J. Osterwa monta dans la *„Reduta"*, petit théâtre fondé par lui et transferé plus tard, en 1925, à Wilno, une série d'oeuvres d'une grande originalité, en se servant des projets de réalisation plastique des artistes tels que: *Drabik, Iwo Gall, Wł. Skoczylas,* („Judas" de K. Tetmajer) *T. Gronowski,* („Le nouveau Don Quichotte") *R. K. Witkowski,* („La tragédie d'Eumènes" de Rittner) *J. Żyznowski,* („Tenacity") *J. Dobrodzicki* („L'étrange rue") *K. Gruss,* („Czupurek" de Hertz) etc.

Un peu plus tard L. S. Schiller prit la direction du Théâtre Bogusławski à Varsovie et invita à collaborer dans le domaine de l'art plastique les deux frères, *Andrzej et Zbigniew Pronaszko.*

Grâce à une invention hardie dans la mise en scène, ainsi que dans la réalisation scénique de L. S. Schiller, partisan d'ailleurs d'un théâtre social et d'expérimentations novatrices, et grâce à la collaboration de W. Horzyca en qualité de conseiller littéraire, ce théâtre devint pour toute la durée de son existence un vrai poste d'avant-garde

C'est là qu'on monta *„La Rose"* de *Żeromski,* qui n'est pas un drame réaliste d'une construction concise d'éléments concrets, mais un poème brodé sur un tissu arachnéen, drame symbolique et effroyable, dont la fascination — magie châtoyante des couleurs, profondeur des pensées et des sentiments — n'exerce pleinement son charme que

dans le monde abstrait et idéal de l'esprit et de la fantasie. Un tel poème dramatique, emprisonné dans les cadres étroits d'un milieu scénique ordinaire et enchaîné par des moyens techniques et des accessoires d'usage meurt et disparaît comme une bulle de savon au contact de la main. L'idée du symbole disparaît, son sens le plus profond se perd et il ne reste qu'une faible enveloppe toute extérieure.

C'est aussi dans le même théâtre que fut représenté dans une réalisation scénique le poème mystique de T. Miciński. *„Le Prince Patiomkine"*, la vision dramatique de St. *Wyspiański*, puisée dans le monde antique hellénique, *„Achilleïs"*, *„Le conte d'hiver"* de *Shakespeare*, *„Le manteau d'or"*, *„Le barbier de Séville"* etc., tout d'une façon par excellence moderne.

Il est difficile de préciser actuellement, ce qui dans la réalisation plastique de ces drames était dû à la mise en scène de Schiller et ce qui constituait l'oeuvre des frères Pronaszko, l'identité de leur conception étant si complète.

De toute façon on y opérait à l'aide d'éléments les plus simples de lumière, de couleur et, avant tout, de forme. Le laconisme plastique y était poussé presque à l'extrême, en parvenant, de cette manière, à un genre d'expression tout nouveau.

Après la clôture du Théâtre Bogusławski, Schiller rentra de nouveau au Théâtre Polski, qu'il avait quitté dans le temps. Il y remporta un succès inoubliable par la réalisation scénique de *„L'Histoire du péché"* de *Żeromski;* sa collaboration avec *K. Frycz* y a donné des résultats tout à fait surprenants. L'action extrêmement intéressante et colorée du roman de Żeromski fut exposée en 43 tableaux scéniques et on parvint à les présenter aux yeux éblouis des spectateurs au cours d'une seule soirée théâtrale! Grâce aux simplifications opérées avec beaucoup de tact et de goût, on réussit à résoudre heureusement ce problème; de même on abandonna tout „verbiage rhétorique" dans le domaine des moyens plastiques. Aussi l'effet de ce chef-d'oeuvre de réalisation scénique a été vraiment extraordinaire.

Depuis un an L. S. Schiller a passé au Théâtre de Lwów où, ayant pour collaborateur le peintre décorateur Wł. Daszewski, il a monté une série de pièces d'un style spécial, genre néo-réaliste, qui eurent un grand succès.

Au Théâtre „Ateneum" de Varsovie (directeur et metteur en scène: S. Jaracz) les décors originaux de M-mes *Lorentowicz, Karwowska, de J. Gortus et de E. Poreda* méritent une attention particulière.

On peut mentionner encore dans ce domaine un grand nombre de mises en scènes de valeur et leurs auteurs dans les autres villes; à Lwów travaillaient: *Z. Balk, M. Polityński, Wł. Jarocki, F. Wygrzywalski* et *K. Mackiewicz* (réalisation de *„Danton"* de *R. Rolland*), à Cracovie: *J. Spitziar*, contemporain de Wyspiański, et puis *J. Gall*, ainsi que *F. Krassowski*, qui est partisan d'une „scène croissante" (se remplissant de constructions au fur et à mesure du développement de l'action dramatique); de temps en temps on y rencontre: *J. Mehoffer* et *J. Gałęzowski, M-me Z. Stryjeńska*, à Poznań: *L. Dołżycki, St. Jarocki, Z. Szpingier*, à Wilno: *Ruszczyc, Z. Pronaszko, E. Kazimirowski, Czechowicz, Hoppen* et *B. Lechowski.*

Parmi les artistes polonais travaillant à Paris se distinguaient dans le domaine de l'art décoratif théâtral: *Al. Rzewuski* (costumes exotiques), *Nawroczyński*, M-me *Nina Alexandrowicz* et M-me *S. Łazarska* qui compose les costumes et en plus, de même que *Benda* en Amérique, de curieux masques scéniques.



Zorilla: „Don Juan", adapté en vers par St. Miłaszewski

Mise en scène: E. Chaberski *Décors de W. Drabik*

Le Théâtre National à Varsovie

Le développement futur de la scénographie polonaise moderne dépendra surtout du dénouement de la crise actuelle du théâtre. Une seule chose cependante est certaine: le théâtre moderne souffre d'une atrophie de sève vitale. La régénération de cet organisme ne peut être effectuée uniquement ni par les moyens de la scénographie, ni par ceux de la réalisation scènique, mais c'est aux auteurs dramatiques avant tout de l'imprégner d'un esprit nouveau.

Mieczysław Treter.

KAROL HUBERT ROSTWOROWSKI

UN HOMME DE THÉATRE



Karol Hubert Rostworowski

C'est depuis „Judas“ que *Karol Hubert Rostworowski,* connu jusqu'alors parmi les gens de lettres comme musicien, a commencé d'exister pour la littérature et le théâtre. Un recueil de romances qu'il avait édité à Cracovie, il y a quelques vingt ans, est aujourd'hui un volume rarissime, mais celui qui aura la chance de tomber dessus sera frappé par l'allure moderne de ces harmonies aiguës et dures, si peu semblable à notre musique d'hier. Rostworowski fit ses études au Conservatoire de Leipzig. Aujourd'hui encore lorsqu'il se met au piano, celui qui s'y entend reconnaîtra un virtuose qui s'est négligé, mais auquel plusieurs mois d'exercices rendraient l'ancienne maîtrise.

Je me rappelle ce jour d'été à Cracovie, lorsque nous entendîmes la première lecture de „*Judas de Karioth*“, car tel est le titre de ce drame qui plaça de suite son auteur dans les premiers rangs de notre littérature. Nous nous trouvions installés dans le petit hôtel des Pusłowski (parents de Rostworowski), non loin des Planty. Des effluves embaumés, des bruissements de branchages entraient par la baie entr'ouverte. Rostworowski nous faisait la lecture de son drame avec un accent incomparable. Des vers ailés, riches de substance psychique, épurés de toute rhétorique, coulaient de ses lèvres pareils à une source argentée. Dès l'abord nous ne pûmes nous y retrouver tellement c'était différent de „la littérature“, du poncif, de la pointe, de l'effet. Le sujet, aussi, nous avait singulièrement frappés. Chacun de nos apportait, pour ainsi dire, à cette lecture le même Judas, le Judas de la Bible, le monstre, le traître, la figure monumentale du Mal incarné. Tandis qu'ici, un visage humain, ordinaire, douloureux et triste nous était révélé. Traître — mais par faiblesse. Un homme médiocre ne pouvant assumer le rôle d'apôtre, faute de foi, peut-être faute d'imagination, incapable de concevoir le Christ. C'est tout remués que nous suivions le développement inexorable de la tragédie d'une âme faible. Faible, partant pauvre et enfin criminelle. „J'avais une petite boutique

en Galilée, ouverte à peine jusqu'au soir, une simple petite boutique, un peu de poissons, de gâteaux... „Nous nous épiions l'un l'autre du coin de l'oeil, — ébahis! Un Judas que nous devions profondément plaindre!

Il y a quelques années, Boy Żeleński entreprit de „débronzer" Mickiewicz. Notre génial poète, se dit-il, s'est perdu pour nous dans ses oeuvres, devenant en quelque sorte une statue d'airain, et c'est ainsi que nous le connaissons. Il faut l'humaniser de nouveau, il faut qu'il descende de son socle afin que nous puissions regarder au fond de son âme. Rostworowski procéda de la même manière avec Judas, bien avant Boy. Il l'humanisa et nous le fit voir semblable à nous-mêmes. Dans un vers de Michel-Ange, les statues nous disent: „Nous aussi avons été des hommes, nous avons été joyeux et tristes comme vous"... Voici les paroles de Judas qu'il ne prononce pas lui-même, mais que nous chuchotons pour lui lorsqu'il souffre et déchoit.

Solski, l'acteur aux cent masques et aux cent âmes a trouvé en Judas le cent et unième masque et peut-être l'âme la plus profondément émouvante d'entre celles qui nous ont émus par lui. Il était à ce moment directeur du théâtre de Cracovie. „Judas de Karioth" devint un triomphe notoire dans toute la Pologne. On voyait arriver de gens de toutes les provinces du pays démembré, afin de connaître le poète qui venait d'occuper la place de dramaturge de grand style, laissée libre par la mort de Stanisław Wyspiański. Ensuite vint la guerre.

Je me souviens aussi de cette soirée d'automne, lorsque dans le même hôtel Pusłowski, nous nous embrassâmes en silence avec Rostworowski qui rentrait de sa propriété de campagne Czarkowy sur Nida, où l'ennemi venait de ruiner son foyer. Sa vieille tante, la Comtesse Pusłowska, l'accompagnait. Elle venait d'assister à un double drame: l'armée russe, ayant commencé par incendier sa belle résidence renfermant des oeuvres d'art de grand prix, avait emmené son fils Ksawery comme prisonnier civil. Le deuxième Pusłowski se battait alors au front comme volontaire. Nous habitâmes ensemble. Le grondement des canons ne tarda pas à se faire entendre aux portes de Cracovie. Accompagné de cet écho sinistre, Rostworowski écrivait son „*Caligula*", nous faisant la lecture d'une scène après l'autre, comme elles venaient au fil de sa plume. Tapies dans les coins de l'immense bibliothèque de l'hôtel, les ombres palpitaient mystérieuses à la lumière de notre unique petite lampe. Ayant quitté la Judée, nous nous trouvâmes à Rome à l'époque des Césars dégénérés. Rostworowski se mit de nouveau à „débronzer" l'histoire. Son Caligula commet toutes les cruautés et toutes les folies que les livres lui attribuent, mais c'est un être humain et non un monstre. Rome corrompue, démoralisée, gangrenée par la convoitise de l'argent et de la jouissance a fait de Caligula la figure que nous avons toujours connue. César adolescent a compris le néant et la misère de ces gens tirant profit de l'Empire. Il confère une haute dignité à son cheval pour se moquer de leur bassesse. Il les fait égorger, pris de dégoût. Ces folies ne sont qu' actions inspirées par le désespoir. Nous voyons Rome un peu différente de celle des manuels de classe. Rostworowski l'a débronzée, non seulement lorsqu'il s'agit du Caligula moderne. „Tous vos Cicérons, tous vos Brutus-usuriers", s'écrie Caligula à la face des cabotins se donnant des airs de Romains anciens. Et fou de rage il les insulte avec une ironie cruelle: „Sénateurs, soutiens de Rome séculaire... chiens!!!" Rien que poltronnerie et cupidité à Rome. Caligula maintient son pouvoir, parce qu'il l'achète aux sénateurs avec des cadeaux. Mais arrive le moment où il en a assez. Il ne donnera plus un seul denier, bien qu'il sache que sa perte est certaine, du moment où il fermera

sa bourse. D'ailleurs, ces meurtriers n'ont même pas le courage de le tuer. Il doit les provoquer lui-même. Il meurt, car cette bassesse l'a rempli de dégoût.

Rostworowski a consacré quatre ans à l'histoire de Rome, pour en extraire la cité qu'il nous présente. A l'appui de chaque phrase et de chaque pensée il possède des preuves, comme il en possédait dans „Judas", préparé également pas des années d'études laborieuses. Aussi leur caractère réaliste constitue-t-il la particularité de ces drames historiques. Leur auteur ne chausse pas le cothurne, vous n'y trouverez pas la phrase vide de sens, ronflante et ampoulée. Israélites et Romains, hommes de grandeur naturelle, n'ont rien des statues. Ils ne se donnent pas de grands airs, ne portent pas la toge, leur âme nous est proche comme celle de nos contemporains. Mais des choses éternellement humaines transpercent à travers cette coque, si bien que ces figures insignifiantes jettent des ombres chargées de sentiments et de pensées. Envisagés sous cet angle éternel, „Caligula" et „Judas" resteront toujours des pièces modernes.

Les scènes étrangères que j'espère informer par la présente notice devraient s'intéresser à ces deux drames puissants, qui seront familiers à tous les pays et sauront émouvoir l'homme civilisé de toute race et de toute latitude. En dehors de ces derniers, le grand mystère scénique *„Charité"*, peut-être la plus originale d'entre les oeuvres de Rostworowski et qui exprime ses vues sociales avec une force particulièrement vive, attend encore le moment d'être découvert par l'Europe. L'auteur de „Charité" est bien le poète de la charité, de l'amour du prochain, de la bonté. Il répèterait après Saint Jean: „Mes enfants, aimez-vous les uns les autres" et devrait choisir pour devise: „In omnibus charitas". Parmi les autres drames, il y en a quelques uns qui se rapportent spécialement à la Pologne, et d'autres encore comme „Résurrection", „L'Antéchrist", „La Surprise", „Le Déménagement", „Les terribles enfants", qui malgré leur grande envergure, ne couvrent pas, pour ainsi dire, l'univers de leurs rayons. Avec „Judas de Karioth" et „Caïus César Caligula", „Charité" reste l'exemple le plus brillant de l'art théâtral dont Rostworowski s'est rendu maître. En les lisant on a l'imrpession que ces drames ne sont pas precisément scéniques et cependant à la scène ils exhalent un extraordinaire fluïde théâtral, bien qu'ils n'aient rien de „la pièce bien faite", rien des „grandes scènes à faire", ni des effets normaux frisant la camelote, que les rusés faiseurs de théâtre faufilent dans leurs pièces pour impressionner le public. Cette manière théâtrale toute neuve, essentiellement différente du poncif, est le secret de Rostworowski, son attitude typique, esquivant toute contrefaçon. Une tension dramatique savamment graduée et une logique inexorable vont de pair avec la musique et avec le scintillement rythmique des vers, (Caligula), pour en former les éléments essentiels. Par moments l'on croit assister à un opéra, tellement le texte est musique simultanément. La parfaite concision constitue aussi un des attributs de ce style, disons-le tout net, uniquement propre à Rostworowski. Des mots — tout juste ce qu'il faut pour exprimer la pensée; il n'est pas prodigue d'enjolivements. A ce point de vue ses oeuvres nous font penser à l'architecture moderne.

Il est aisé de concevoir combien est amplifié par ce fait le travail de l'acteur, dont l'intonation et la mimique sont sensées de colorer et de suppléer ces phrases inachevées, ces demi-mots, ces raccourcis. Aussi les acteurs s'emparent-ils avec enthousiasme des rôles de Rostworowski, car chaque épisode peut devenir un grand rôle pour celui qui saura l'interpréter. Actuellement Rostworowski travaille depuis quelques années à une grande trilogie ayant pour fond la Révolution française. Il a absorbé des bibliothè-

ques, médité de longs mois dans son ermitage de la rue St. Jean à Cracovie, cette vieille maison au vestibule magnifiquement voûté, aux murs dont une forteresse pourrait envier l'épaisseur.

De temps en temps Rostworowski se fait entendre en public, improvisant une conférence. Orateur remarquable, fascinateur, il tient à la fois du prédicateur médiéval et de l'agitateur moderne. C'est alors, peut-être, que nous nous sentons subjugués le plus vivement par son charme personnel: regard flamboyant, geste passionné, mots rapides tel un torrent, véhémence partant du plus profond de sa conviction. Erudit de l'histoire, de la philosophie exacte, de la religiologie, il nous fait voir sous l'angle de l'éternité des aspects de la vie quotidienne, dans des synthèses dont la simplicité serait semble-t-il, abordable aux enfants. Après une telle détente Rostworowski se délasse au piano, fondant son âme dans celles de grands maîtres, dont les harmonies lui donnent l'avant-goût de la musique céleste — harmonie universelle.

Gens de théâtre polonais, nous pourrions éprouver quelque impatience à constater que le théâtre étranger n'a pas encore découvert Rostworowski. Mais il n'en est rien. Ses oeuvres restent en dehors des courants de la mode et du snobisme de telles ou autres „réformes théâtrales". En tant que poète, penseur, maître achevé de son propre caractère théâtral, Rostworowski sera toujours compris, dès qu'il se fera entendre. Tôt ou tard — n'importe.

Witold Noskowski.

STEFAN KRZYWOSZEWSKI



Stefan Krzywoszewski

L'oeil expert d'un militaire reconnaît immédiatement un officier de cavalerie, même sous une longue redingote de civil. De même, en lisant les premiers romans et nouvelles de Krzywoszewski, par lesquels l'éminent auteur de la „*Lutte*" débuta dans les lettres, tout critique expérimenté se rendait compte qu'il se trouvait en présence d'un dramaturge pur sang. Dans „*Madame Juliette*", le premier de ses romans, pourtant déjà remarquable, apparaissent tous les composants d'une parfaite oeuvre théâtrale. Le conflit dramatique est nettement posé et les personnages, même épisodiques, sont campés avec tant de relief qu'ils se détachent, pour ainsi dire, de leur cadre pour vivre d'une vie réelle. En lisant la „*Naïade*", volume d'excellentes nouvelles, on a, à tout instant, l'impression que ce sont là des esquisses de drames et de comédies; dans l'un surtout de ces contes: „*Epidémie*" la tension dramatique est particulièrement forte; il s'échappe de cette nouvelle un cri d'horreur qu'on dirait clamé par un Savonarola; le lecteur est étonné que l'auteur n'ait pas songé à tirer une oeuvre scénique de ce lugubre récit. Donc, si Krzywoszewski a délaissé le roman pour le théâtre, ce n'est pas que l'artiste ait voulu échanger un domaine de l'art contre un autre — mais qu'il a fini par trouver la seule voie qui convenait à son tempérament. Aussi, lorsque son premier drame „L'Education de Bronka" paraît en scène, c'est déjà une oeuvre achevée dans tous ses détails et dont la structure scénique est parfaite au point qu'il serait impossible d'en rayer non seulement une scène ou un fragment de dialogue, mais une seule réplique. La même virtuosité de facture caractérise toutes les pièces de Krzywoszewski pendant les vingt-cinq années de son activité artistique. Toutefois, elles se laissent diviser en deux groupes distincts: d'une part — comédies, excellentes sans doute, mais d'un caractère purement divertissant, tels „*Les chagrins de Monsieur Hammelbein*", „*Coq de Bruyère*" etc..; de l'autre — oeuvres d'une envergure plus vaste, révélant non seulement le talent théâtral de l'auteur, mais, de plus, sa faculté d'approfondir les problèmes les plus divers de la vie. Dans sa jeunesse, Krzywoszewski écrivit une pièce en un acte, „*Le Lapin*" dont l'action se passe dans les milieux de la bohême d'autrefois: l'auteur y analyse l'amour pur et devoué, riche en sacrifices. Bien qu'elle compte trente ans, cette pièce reprise de nos juurs, pourrait — j'en suis certain — émouvoir la salle, comme au soir de la première.

M. Krzywoszewski est en même temps directeur des théâtres municipaux de Varsovie. (Note de la Réd.)

Il en est de même pour „*L'Education de Bronka*": aujourd'hui, comme dans vingt ou cinquante ans ce drame vigoureux remportera sur toutes les scènes internationales un succès artistique et financier infaillible. C'est que dans cette comédie pleine d'amertume l'auteur fait parler un coeur de femme avec une éloquence vibrante de sincérité et d'un oeil d'artiste qui comprend et absout il considère certains types généralement voués au mépris et au blâme universels. Avec un réalisme inexorable, il y trace un tableau fidèle du demi-monde qui sème les désastres autour de lui, mais en même temps il met à nu la chute et le martyre d'un être appartenant à ce milieu, d'un être humain par excellence, plus qu'humain même. A côté de l'héroïne, l'auteur y introduit pour la première fois, et longtemps avant que Gorki eût tracé des types analogues, le personnage d'un „ci-devant homme" qui porte ici le nom de Boresza: ce type qui apparaît plus tard sous les traits du journaliste Nieciuszko (dans la comédie „Actrices") caractérise à merveille le point de vue de l'auteur qui contemple, comme à travers un objectif, le flux et le reflux de la vie, pour aboutir à sa synthèse artistique: la surface est hérissée d'ironie mordante, souvent pénible, tandis que le fond cache un coeur ardent, tout vibrant de sensibilité et d'amour du prochain. C'est bien ce coeur qui parle par la bouche de Brukwa, humble personnage du drame „*Le Chef*"; au dernier acte, la confession de ce pauvre hère est une de ces scènes qu'il suffit d'entendre une seule fois pour qu'elles restent à jamais gravées dans notre mémoire. Un mélange d'indulgence et d'épicuréïsme — voilà la matière plastique dont se servit Krzywoszewski pour modéler „*Le Diable et l'Aubergiste*", spirituelle fable scénique aux couleurs chaudes, jetant un jour nouveau sur les valeurs immuables que la femme ne laissera jamais de rechercher dans l'autre sexe. Cette pièce est un marivaudage où l'auteur a semé à pleines mains des aiguillons piquants, mais il a pris soin de les dissimuler avec tant de finesse, que les dames — ces protectrices zélées de la beauté dans toutes ses manifestations — pardonneront sûrement sa malice à cet auteur que nul — même son ennemi le plus implacable — ne saurait accuser de misogynie.

L'oeuvre de Krzywoszewski la plus profonde et de la plus grande portée est un drame historique, „*La Lutte*" se déroulant dans le cadre de la Révolution polonaise de 1831. L'auteur y fait revivre un des personnages les plus curieux et les plus fascinateurs de l'époque, sinon complètement voué à l'oubli, du moins pas suffisamment apprécié par la postérité: c'est Maurice Mochnacki, tribun du peuple, en même temps que publiciste et critique brillant. Un caractère particulièrement difficile à peindre, quoique son évolution abonde en sauts brusques et imprévus, se développant en zig-zags, tantôt d'un effet frappant, tantôt presque imperceptibles. Néanmoins, l'auteur a réussi à créer un personnage homogène, qu'on dirait sculpté dans un bloc. C'est en la personne de ce héros que Krzywoszewski fut particulièrement servi par la qualité essentielle, combien précieuse, de sa méthode artistique qui est: l'indulgence. Toutefois il a su garder toute son impartialité à l'égard de ce fragment de l'histoire, puisque dans le conflit entre Mochnacki et Lubecki il a rendu justice aux deux mondes opposés: celui des démocrates et des conservateurs, dont les deux protagonistes de son drame étaient, à cette époque, les représentants les plus caractéristiques.

Par cette oeuvre qui est le couronnement de sa belle carrière artistique, Krzywoszewski s'assura une place d'honneur dans l'histoire du théâtre polonais.

Jan Adolf Hertz.

ARNOLD SZYFMAN

DIRECTEUR DES THÉATRES „POLSKI“ ET „MAŁY“ à VARSOVIE



Arnold Szyfman

„Les Théâtres de Szyfman“ — c'est une désignation synthétique, englobant l'évolution de l'art scénique moderne, depuis le naturalisme à travers le symbolisme jusqu'à l'expressionnisme et le constructivisme L'oeuvre du directeur Szyfman marque une époque dans la théâtrologie et l'histoire du théâtre polonais.

Spécialiste d'un savoir très étendu, connaissant également le métier et l'art scénique, infatigable dans la recherche incessante de nouvelles valleurs de la scène et de l'art dramatique, homme d'une vitalité et d'une énergie inépuisables, nature foncièrement active et pleine d'initiative — tel est *Arnold Szyfman.*

Son amour du théâtre se manifesta d'une manière prononcée depuis l'époque de sa jeunesse. Après avoir obtenu le titre du docteur ès-lettres à l'Université de Cracovie en 1905, il écrivit la même, année, à l'âge de 23 ans, une pièce, intitulée „Fifi“, jouée à Cracovie et à Varsovie. En 1906 il fonda un petit théâtre sous le nom de „Figliki“. En 1908 il s'installa à Varsovie et y fonda le cabaret artistique „Momus“. Mais ce ne sont que des étapes de transition. Le but qui l'attira et qu'il poursuivit infatigablement ce fut un grand théâtre dramatique. Bientôt il se mit avec l'énergie et l'élan qui le caractérisent à organiser ce théâtre.

Les scènes de Varsovie, à la suite des conditions politiques défavorables, malgré le brillant personnel dont elles disposaient et une très intéressante littérature dramatique, ne pouvaient affronter les réformes et les transformations qui s'accomplissaient à cette époque en Europe dans le domaine théâtral. Szyfman avait résolu de changer cet état de choses et créer en Pologne un théâtre moderne, tant au point de vue des installations techniques que de la mise en scène. Cette oeuvre il l'a accompli. Il a bien mérité de la patrie.

En 1913 fut fondé le „Théâtre Polski“. Depuis le premier moment de son existence

jusqu'à ce jour il occupe l'une des places les plus éminentes dans la vie théâtrale de la Pologne.

En 1915, au cours de la grande guerre, les autorités russes obligèrent M. Szyfman, comme sujet autrichien, de partir en Russie. Pendant les trois années qu'il passa à Moscou il y dirigea le théâtre polonais dans le théâtre - studio de Taïrow; il dirigea également la mise en scène de plusieurs pièces russes jouées au Théâtre Dramatique de Moscou. De retour en 1918 il reprit la direction du Théâtre Polski à Varsovie et en même temps celle du théâtre Mały. Pendant un temps assez long il dirigea également le Théâtre „Komedja" et aussi durant deux saisons le Théâtre Municipal de Lodz, ce dernier avec l'aide de M. Boleslaw Gorczyński, actuellement directeur littéraire des Théâtres Municipaux de Varsovie.

Aujourd'hui M. Szyfman peut contempler son oeuvre d'une perspective de près de 20 ans. Il avait connu des époques des troubles politiques, sociaux, économiques, il avait enduré des périodes parfois très difficiles, comme ce fut le cas dernièrement — mais il n'a jamais fléchi ni ployé sour leur fardeau. Il n'a pas dévié de la ligne artistique qu'il s'était tracée dans son programme, car on ne saurait considérer comme une dérogation à ses principes, à ses convictions et ses aspirations — les écarts, résultant des compromis qu'il avait dû admettre à la suite des considérations d'ordre économique et financier, en représentant des pièces qui n'étaient pas à la hauteur du niveau artistique de ses théâtres. Il le faisait sciemment, ouvertement, sans essayer de persuader au public et à la critique, qu'il ne s'était jamais écarté des commandements artistiques ou littéraires. Il y a eu des moments où il fallait sauver l'existence menacée du personnel et du théâtre. Il le faisait alors notoirement, publiquement, sans ambages, en l'avouant à haute voix. Cette attitude courageuse lui évita des reproches et au contraire même, ne fit qu'accroître la sympathie et l'estime générales pour cette personnalité si éminente du monde théâtral polonais.

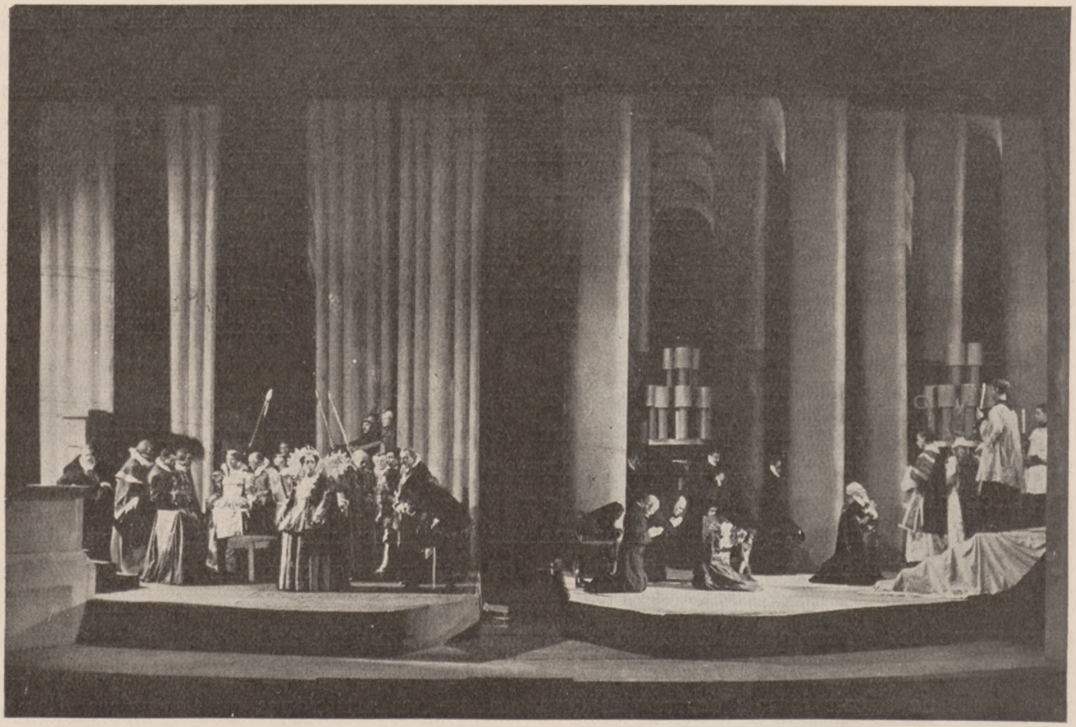
Voyons maintenant comment se présente l'activité de Szyfman au cours de 20 années de l'existence de son théâtre? Quelles en furent la base, la tendance et le résultat?

Il fonda son répertoire sur les chefs-d'oeuvre de la littérature universelle ancienne et moderne. Il aspira à mettre le théâtre polonais sur le niveau des meilleures scènes européennes, de conquérir l'approbation et la considération générales pour l'art théâtral polonais, non seulement parmi les siens, mais aussi parmi les étrangers, dans son pays comme ailleurs.

Son grand mérite est d'avoir représenté des oeuvres monumentales romantiques et néoromantiques, d'avoir tenté des expériences hardies dans le domaine de l'art théâtral tant polonais qu' étranger de la dernière heure; d'avoir contribué à créer le type de l'acteur moderne polonais; d'avoir frayé le chemin aux conquêtes nouvelles de la mise en scène et d'avoir introduit une composition moderne dans le tableau scénique, en ouvrant largement l'accès de son théâtre à tous les courants de l'art pictural du décor du XX siècle.

Bien entendu il fut secondé dans son travail par ses collaborateurs, mais c'est lui qui est demeuré l'âme, le moteur, le ressort et la cheville ouvrière de son oeuvre.

Sa force est d'avoir su unir les idées créatrices avec leur réalisation scènique. D'avoir su concilier les ambitions artistiques avec les nécessités vitales; l'art théâtral avec l'administration du théâtre; le sens individuel des besoins du théâtre, des goûts du public avec le génie d'organisation, l'aptitude de créer des ensembles.



F. Bruckner: „Elisabeth, reine d'Angleterre'

Mise en scène: A. Węgierko — *Décors de St. Śliwiński*

Le Théâtre „Polski" à Varsovie

Ces qualités ainsi que le don de découvrir des talents, l'habileté dans le choix des collaborateurs — chose essentielle — dans le domaine de la mise en scène et du décor scénique, lui ont permis d'atteindre le but qu'il s'était posé.

Ce but il l'a atteint. *Il a créé le théâtre moderne polonais.* Au cours des années d'autres théâtres ont suivi son exemple. Aujourd'hui le théâtre polonais peut rivaliser hardiment avec les meilleurs théâtres de l'Europe.

Malgré la crise, malgré les conditions matérielles très difficiles, le directeur Szyfman dirige ses théâtres sans aucune subvention et ne se laisse pas abattre. Au contraire, telle est sa nature, que plus la situation est difficile, plus il y a d'obstacles et plus il déploie d'énergie à les surmonter. Avec un enthousiasme juvénile et une ardeur inépuisable il lutte contre la crise pour maintenir ce poste qu'il a créé, et qui dans le développement général de la culture polonaise a joué un rôle si important.

Alexandre Guttry.

LES RÉCENTES PREMIÈRES

Les scènes dramatiques polonaises à l'encontre de celles des autres pays qui se sont pour la plupart spécialisées dans de différents genres de littérature, ne peuvent suivre strictement cet exemple. Elles servent le plus souvent le principe de l'éclectisme prudent. Et si nous ajoutons qu'en ces temps si durs pour toute entreprise artistique nos théâtres sont, plus que jamais, à la recherche de ce qui pourrait plaire au public et par conséquent puisent un peu outre mesure dans le répertoire étranger, nous comprendrons facilement pourquoi le nombre des oeuvres originales qui ont été jouées durant les mois derniers est relativement restreint. Ceci, accompagné du nombre, pas trop grand lui aussi, de représentations que ces pièces, malgré leurs hautes qualités, n'ont pu atteindre que difficilement, nous montre la force de l'ascendant des goûts capricieux et passagers sur le public d'après - guerre.

Tel fut aussi le sort de la récente pièce de Charles-Hubert *Rostworowski* jouée sous le titre „*Déménagement*", d'abord à Cracovie et dans d'autres villes de province, et ensuite au Théâtre National à Varsovie. L'accueil qui lui a été réservé était loin d'être le même que lui aurait certainement fait l'ancien public, plus lettré mais surtout plus sensible aux questions d'éthique ainsi qu'aux problèmes d'ordre moral.

Dans l'oeuvre de l'éminent poète la pièce que nous avons mentionnée occupe, avec une autre: „*Surprise*", une place à part. Non pas à cause des idées qui s'en dégegent, puisque l'une et l'autre sortent de la même source d'où jaillit ce qu'on pourrait appeler la dominante de tout ce que Rostworowski a écrit jusqu'à présent: son éternelle préoccupation de sauver l'âme du prochain, vacillante sous le poids de la vie, — mais pour des raisons d'ordre tout à fait différent. En effet, ce qui distingue ces deux pièces des autres, c'est leur forme réaliste, touchant parfois les bornes de ce qu'un spectateur qui se pique d'esthétique peut supporter au théâtre. On serait même enclin de croire que „Surprise" et „Déménagement" forment ensemble un diptyque, étant donné l'idée maitresse qui leur est commune, notamment celle de l'influence exercée sur les caractères et la morale des hommes par les conditions d'une existence de misère. Mais un tel rapprochement nous conduirait sur une fausse voie. Car non seulement les deux drames dont nous parlons ne peuvent être envisagés comme une seule étape du chemin suivi par le poète, mais, avant tout, ils s'opposent diamétralement l'un à l'autre. En effet, ce qui donne une empreinte spéciale à la „Surprise", c'est un pessimisme presque sans borne; dans le „Déménagement" l'auteur, au contraire, nous apparait comme un optimiste plein de foi dans la puissance de l'amour du prochain. Placé dans un milieu des paysans qui traînent leur vie sans *le moindre rayon pour pouvoir espérer* que leur morne existence puisse un jour changer, le conflit aboutit à un meurtre terrible: les parents, sans le reconnaître, tuent leur fils qui regagne la maison paternelle après une longue absence. Dans le second drame qui se déroule dans un milieu de la petite bourgeoisie

et des ouvriers (ce qui permet à l'auteur de nous présenter une saisissante vision des misères de la société moderne) nous assistons à la défaillance de deux êtres sans défense: un jeune homme et sa soeur cadette; ce sont les enfants du couple criminel de la „Surprise". Jetés sur le pavé d'une ville, ils deviennent la proie de l'extrême misère et le frère ne se sent plus la force de lutter contre les tentations qui l'obsèdent de tous côtés, ni même de les éloigner de sa soeur. Heureusement, ils rencontrent sur leur chemin un homme simple grâce à qui ils reprennent courage. Avec son aide ils „déménagent" pour vivre désormais une vie nouvelle loin de l'entourage si funeste à la paix de leurs âmes. Par cette note, d'un optimisme réconfortant dont nous sommes reconnaissants à l'auteur, finit cette pièce qui, à part la brutalité qu'on ne nous a pas épargnée, et les quelques moment d'un mélodramatique superflu et un peu irritant, doit compter parmi les oeuvres qu'on n'oublie pas facilement. En nous montrant de quelle manière l'indigence extrême peut souiller le côté moral des hommes faibles, elle nous enseigne la sagesse de la miséricorde et pour cela elle s'adresse non seulement à nos sentiments esthétiques mais bien plus encore à notre conscience qu'elle veut tenir éveillée et sensible aux malheurs d'autrui.

Par l'importance qu'elles ajoutent aux choses touchant la morale, deux autres pièces qu'on nous a fait voir durant le printemps passé se rapprochent du drame de Rostworowski, ce sont: *„Le jour de son retour"* de Mme Sophie *Nałkowska* et *„Sous les ondes"* de Jean-Adolphe *Hertz.*

Pour qui connaissait l'oeuvre de romancière de l'auteur de tant de volumes fort appréciés par la critique et les lecteurs, la nouvelle que Mme Nałkowska allait faire ses débuts en qualité de dramaturge, a fait sensation. Mais bientôt le très grand succès remporté par la *„Maison des Femmes"*, sa première pièce, non seulement sur les scènes polonaises, mais aussi à l'étranger, dissipa toutes les craintes éveillées par la louable hardiesse de Mme Nałkowska. Quelque réserve qu'ait dû susciter le manque dans son oeuvre de l'élément dramatique, cette première épreuve n'a fait qu'exciter davantage l'impatience de tous les partisans de l'auteur qui espéraient que dans une nouvelle pièce son incontestable talent saurait se tirer d'affaire. La première du „Jour de son retour" n'a peut-être pas pleinement justifié cette foi, mais en tout cas elle nous oblige à reconnaitre un très grand progrès réalisé par l'auteur et un degré de maîtrise qu'on ne saurait assez louer. Le problème que nous présente la pièce est discutable, mais comme on le sait par expérience, c'est autant de gagné et c'est le meilleur gage de succès. Voici, du reste, de quoi il s'agit:

Une jeune femme, mariée depuis quelques années, attend le retour de son époux qui doit justement quitter la prison, où il était détenu pour avoir tué un homme, l'amant d'une autre femme, sa maîtresse à lui. Etait-ce là le vrai motif du meurtre? Une confession qu'il fait à sa femme sitôt rentré à la maison, nous apprend qu'il avait d'autres raisons pour agir ainsi puisqu'il a commis ce crime uniquement pour effacer les traces d'un homicide antérieur et que, en plus, il n'a jamais rompu la foi a sa femme. Mais celle-ci le croyant coupable de trahison, s'est amourachée d'un autre homme pour qui elle est décidée de quitter son mari après lui avoir déclaré qu'elle ne l'aime plus. Au moment d'apprendre cette nouvelle funeste — non pas de la bouche de sa femme, mais de celle d'une jeune fille qui l'aime en cachette, — dans un accès de sourde haine il abat à coup de revolver celui qui lui a pris son bonheur. Ce triple assassinat nous doit prouver qu'il y a des hommes destinés au crime dès leur naissance. Le bref compte rendu que



F. Goetel: „*Samuel Zborowski*“

Mise en scène: K. Borowski — *Décors de K. Frycz*

Le Théâtre „Polski“ à Varsovie

nous avons fait ne peut donner aucune idée de la manière dont use Mme Nałkowska pour défendre la thèse qu'elle s'est imposé de nous démontrer. Faute de place nous devons nous borner à constater que cette démonstration est accompagnée d'une analyse très sûre, servie par une connaissance parfaite de l'âme humaine et spécialement de celle de la femme et que, enfin, elle est basée sur une psychologie qu'on pourrait discuter mais qui tout de même nous oblige à nous incliner devant le grand effort de la part de l'auteur qui, en outre, sait nous charmer avec son style précis et d'une élégance irréprochable.

L'éternel problème de l'amour, de la fidélité conjugale et du devoir a été choisi par l'excellent écrivain *J. A. Hertz*, comme sujet d'une pièce dont l'action se passe au bord de la mer, c'est à dire de cet élément superbe, tout le temps en mouvement et cachant de dangers qu'on ne soupçonne pas, auquel on peut comparer les troubles qui agitent l'âme de pauvres êtres humains navigant par la vie immense sans gouvernait et sans but défini. Mais tel n'est pas du tout le pèlerinage temporel de ceux qui suivent leur chemin en ayant garde de ne rien perdre de la noblesse dont doit être parée l'âme de celui que Dieu fit à son image. Pour eux, les conflits si dangereux pour la tranquillité des autres, plus faibles, n'existent point car ils savent toujours choisir entre le devoir et le mirage d'un bonheur illusoire. C'est ce qu'a voulu nous dire l'auteur de la „Pépinière“, de la „Source des vertus“ et de tant d'autres pièces si acclamées, dans son drame intitulé „*Sous les ondes*“ que le public a accueilli très chaleureusement comme pour témoigner sa sympathie aux idées qu'on lui présentait.

Avant de passer aux pièces jouées depuis le commencement de la saison qui bat en ce moment son plein, mentionnons encore le succès obtenu par Sigismond *Kawecki* avec „*Le Chemin de l'Enfer*", une comédie frisant la farce, et les débuts, à „l'Ateneum", de M. Georges *Braun* qui nous a donné, sous le titre: „*Europe*", *une* pièce non dépourvue d'intérêt par la véhémence avec laquelle l'auteur attaque les croyances, les moeurs et la philosophie des gens d'Occident, en un mot la civilisation européenne, en lui opposant celle des Hindous.

C'est aussi par deux débuts qu'on a ouvert à la rentrée *le Théâtre National et le Théâtre „Ateneum"*. L'un des débutants était M. Casimir *Leczycki*, tout jeune encore, auteur de deux volumes de prose témoignant d'un talent qui n'a besoin que de s'affermir pour pouvoir être classé. Malheureusement sa première pièce — „*Le Bahut*" — n'est qu'une promesse pour l'avenir. La peinture qu'il nous fait des moeurs dans un lycée de province nous intéresse bien plus par son côté social que par les moyens artistiques dont M. Leczycki se sert un peu négligemment, comme s'il n'y attachait qu'une moindre importance, ce qui fait que le tableau nous laisse froid. Cependant il faut savoir bon gré à l'auteur de ce qu'il a su choisir un sujet tout vibrant d'intérêt pour le public d'un pays qui, justement, se propose de reconstruire sur de nouvelles bases son système de l'enseignement et qu'il a traité ce thème avec beaucoup de coeur pour la jeunesse scolaire et beaucoup de modération dans les opinions.

L'humanité que, en somme, nous prêche l'auteur du „Bahut", constitue le fond de tous les actes du second des débutants dont nous parlons; débutant au théâtre mais pas du tout dans les lettres, puisque Janusz *Korczak*, depuis un quart de siècle, a publié au moins une dizaine de volumes tous pleins d'idées humanitaires, tous visant le même but: celui de semer l'amour pour l'Enfant. L'oeuvre de toute sa vie dans ce domaine est si importante, son prosélytisme si pur, que sans contredit, rien ne pourra diminuer ce grand mérite; mais c'était vraiment lui faire du tort que de nous montrer une pièce oubliée dont l'auteur lui-même ne se soucie peut-être plus guère. Le „*Sénat des Fous*" (c'est le titre du drame) n'ajoute rien à la gloire de l'écrivain et le manque d'action qui s'y manifeste et qui n'a pu être racheté au prix d'un verbalisme exagéré, ôte à cette pièce beaucoup de sa réelle valeur.

Ce même défaut qui a décidè du sort de la pièce de Korczak, nous le retrouvons dans „*Le Piano*" de Georges *Szaniawski*. Mais ici on l'oublie vite car, dès la première scène, nous sommes contraints de suivre attentivement le cours des idées présentées par l'auteur qui, chaque fois qu'il prend la plume, attaque un nouveau problème d'une haute importance. Dans sa dernière comédie il nous signale le danger qu'il voit pour notre vieille civilisation latine dans un ordre de choses basé sur des principes tout à fait différents d'elle et qui, depuis la fin de la guerre mondiale, s'insinue dans nos coutumes, nos moeurs, nos goûts artistiques et littéraires; en un mot dans tout ce que représente la culture intellectuelle. Ces idées, creusant imperceptiblement notre mentalité, la déforment et préparent une nouvelle civilisation devant laquelle les âmes sensibles ne peuvent que reculer tant elle leur paraît grossière et méprisable. Pour montrer le péril qu'il croit vraiment menaçant, l'auteur nous introduit dans la maison d'une famille d'artistes qui est aux prises avec les âpres conditions de la vie moderne et dont les nobles sentiments se révoltent contre les nouvelles tendances. Le portrait littéraire de Szaniawski fait par Alexandre *Guttry* dans le précédent numéro du „Bulletin Théâtral", nous dispense de souligner les hautes qualités de l'oeuvre du poète et, par conséquent,

de dire de quelle louable manière il a su nous faire voir le côté tragique de cette lutte qui, du moins partiellement, finit par la victoire: l'élève préféré du vieux musicien qui, tel un enfant prodigue, s'égara à la recherche de conquêtes trop faciles, revient à son Maître pour prendre de lui l'exemple d'une vie élevée.

Pour le spectateur médiocre l'attrait du „Piano" n'était pas sans doute aussi grand que celui de deux autres pièces jouées en même temps: *„L'autre nom de l'amour"* de Stanislas *Miłaszewski* et *„Le bonheur commence demain"* d'Etienne *Kiedrzyński.* Dûes à la plume de deux écrivains qui sont au premier rang parmi nos auteurs modernes, ces deux comédies, par un singulier jeu de hasard, traitent un sujet presque analogue: le renoncement à l'amour en vertu des sentiments paternels dans l'une de ces pièces, des sentiments, selon toute apparence — maternels dans l'autre. Là c'est un monsieur portant vaillamment sa cinquantaine bien sonnée qui s'est amouraché d'une jeune femme; ici, c'est la mère qui s'est éprise du fiancé de sa fille. Bientôt le père s'aperçoit que la femme adorée aime non pas lui mais son fils; il cède à celui-ci la place auprès d'elle (c'est à croire que voilà finie, au théâtre, l'époque où, dans „Papa" et dans tant d'autres pièces on réclamait pour les messieurs d'un certain âge le droit à l'amour, en dépit des droits naturels de la jeune génération). La mère se rend, elle aussi, après une lutte acharnée, car en se résignant, elle perd non seulement l'homme aimé mais en même temps l'espoir chimérique de pouvoir prolonger sa mûre jeunesse de femme qui peut encore être convoitée. La manière dont cette lutte nous est présentée par l'auteur nous fait penser que ce n'est point la voix de l'instinct maternel, comme on devrait s'y attendre, qui entre en jeu, mais plutôt un autre sentiment.

En effet, nous voyons non pas une mère et sa fille liées par des liens naturels, mais deux femmes se disputant le droit au bonheur. L'aînée cède non pas parce qu'elle a devant elle son enfant, mais simplement par pitié pour un être qu'elle voit souffrir. Quoi qu'il en soit, le conflit est certainement intéressant et l'auteur l'a traité avec maîtrise. Il faut dire la même chose de la pièce de Miłaszewski dont la victoire est d'autant plus remarquable que c'est pour la première fois qu'il s'est risqué sur un champs presque tout-à fait nouveau pour lui de la comédie réaliste.

Pour conclure: voilà deux pièces qui font vraiment â honneur â notre littérature moderne.

M. Rulikowski.

L'EXPOSITION DU THÉATRE POLONAIS AU SALON D'AUTOMNE

M. Raymond Cogniat, organisateur de la Section Théâtrale du Salon d'Automne, au Grand Palais, de concert avec le Comité d'Organisation du dit Salon, a invité, l'année dernière, la Pologne à participer à l'exposition de décors. A partir de cette date, chaque année un pays différent pourra, dans les cadres d'une section spéciale, présenter ses progrès dans le domaine de la scénographie (décors), si étroitement lié aux problèmes de la mise en scène moderne.

C'est à la Pologne que revient l'honneur d'avoir été invitée la première par le Comité. Cependant, par suite des conditions actuelles particulièrement difficiles, le gouvernement polonais n'a pu accepter l'invitation qu'au dernier moment, lorsqu'il ne restait plus que quinze jours pour réunir le matériel.

En qualité de Commissaire de l'Exposition, le Ministère des Affaires Etrangères a délégué le dr. Mieczysław Treter, directeur de la Société d'Expansion d'Art Polonais à l'Etranger. Il était secondé dans sa tâche par M. Stan. Kurman, artiste peintre habitant Paris.

L'Exposition a été inaugurée le 1 Novembre 1931. — Elle avait pour objet de montrer l'évolution de la scénographie polonaise au cours de 30 années dernières, c'est-à-dire de *Wyspiański* à nos jours. Conformément au caractère du Salon d'Automne, il s'agissait avant tout d'illustrer l'ingéniosité créatrice des décorateurs scéniques, autrement dit des peintres travaillant pour le théâtre, et non point de présenter au public l'activité de tel théâtre, acteur ou metteur en scène.

La Section polonaise qui, au Salon, constituait une unité indépendante, comprenait environ 300 aquarelles et dessins originaux (esquisses, projets de décors et costumes), une cinquantaine d'excellentes reproductions de dessins de Wyspiański, dont plusieurs étaient des chromos, de plus une cinquantaine de grandes photos artistiques exécutées par les ateliers Brzozowski à Varsovie, illustrant plusieurs réalisations scéniques dans divers théâtres de Pologne. En outre on a exposé une série de vues d'édifices de théâtres (vues prises par J. Bułhak à Wilno) ainsi que vingt maquettes, avec éclairage intérieur, pour différentes pièces polonaises et étrangères ayant été jouées au théâtre Municipal de Cracovie et sur les scènes suivantes de Varsovie: théâtres „Polski" et „Mały" (direction Szyfman) „Bogusławski" (metteur en scène L. Schiller) le „Grand Théâtre", le „National" et l'„Ateneum" (direction St. Jaracz).

A été exposé également un curieux modèle de théâtre „simultaniste", projet de l'architecte S. Syrkus et de l'artiste peintre A. Pronaszko.

La liste des objets exposés à la Section Polonaise, avec un bref avant-propos explicatif, a été insérée dans le catalogue officiel du Salon d'Automne. Cette liste devant être

imprimée avant qu'on ait pu compléter le matériel, elle a nécessairement été rédigée d'une manière insuffisamment précise. C'est pourquoi, tout objet exposé était accompagné d'une légende indiquant le nom du créateur du projet, du metteur en scène, de l'auteur de la pièce, le titre de celle-ci et le théâtre quil l'avait montée.

Tous les artistes notoires travaillant pour le théâtre étaient représentés à cette exposition. La peinture scénique polonaise y a remporté un succès éclatant, ce dont témoignent de nombreuses et très importantes voix de la presse française. Faute de place, nous nous bornons à citer ici quelques courts extraits des comptes-rendus les plus caractéristiques des critiques français, sans omettre, naturellement, une critique plutôt défavorable — la seule de ce caractère qui nous soit parvenue.

A. G.

A. B. — *L'Intransigeant*, 17.XI.1931:

A la suite de cette collection qui représente les premières tentatives de rénovation de la mise en scène en Pologne, on trouve les aquarelles des nombreux décorateurs qui ont contribué à faire du théâtre polonais une des manifestations d'art les plus intéressantes en Europe.

Trois artistes y dominent sans conteste: Charles Frycz, Drabik et Sliwiński. Les deux premiers, dans leurs simplifications scéniques, restent encore très attachés à la représentation réaliste, mais il faut tenir compte qu'ils ont commencé quelques années avant la guerre. Au contraire, Sliwiński, venu un peu plus tard, montre un modernisme plus audacieux, et ses maquettes montées sont les plus intéressantes. A ces noms il faut ajouter ceux des frères Pronaszko, également d'un esprit très moderne et très audacieux, ainsi que Daszewski et Gronowski.

Un ensemble de cette importance a le mérite de nous initier à un art que nous ignorons presque totalement en France, car le théâtre polonais n'a pas eu souvent l'occasion de montrer chez nous ses créations et aucune troupe ne vint, comme ce fut le cas pour les Russes, nous présenter quelques spectacles caractéristiques.

Cette exposition nous donne le désir que cette lacune soit, un jour, comblée et, en attendant, elle nous offre une vision qui ne peut nous laisser indifférents.

Le Monde Illustré, 21.XI.1931:

C'est une intéressante initiative qui révèlera à bien des Français l'existence d'un art théâtral polonais très original et dont le modernisme le plus osé sait ne jamais aller jusqu'aux excès.

Cet ensemble a justement ce mérite d'être composé sans partialité et de réunir des tendances très diverses.

Mais dans cette variété toutes les créations conservent une unité qui en fait des compositions ayant un caractère nettement national. On y rélève certes des influences des multiples idées qui ont tour à tour dominé les questions de mise en scène en ces dernières années.

D'ailleurs, il est curieux de voir la souplesse d'inspiration des décorateurs polonais qui savent remarquablement adapter leur talent aux oeuvres montées...

Francis Baumal — *Les Annales*, 15.XII.1931:

Les réalisations présentées au Grand Palais frappent par leur variété autant que par certaines hardiesses qui rappellent les grandes audaces allemandes ou russes. S'ils rivalisent, cependant, avec les novateurs des deux grands pays voisins, les protagonistes du modernisme théâtral en Pologne savent demeurer eux-mêmes dans la recherche comme dans l'exécution. Les libres et souples architectures d'un Meyerhold exercent sur les décorateurs un vif attrait, mais non au point d'asservir leurs tentatives à l'uniformité d'une imitation impersonnelle. Leur modernisme, irréductible à une formule unique, échappe à tout esprit de système.

Quant aux metteurs en scène, ils font preuve d'une science consommée des éclairages et manifestent un grand souci d'art dans les groupements d'acteurs.

Les Polonais ont compris que l'art de la décoration au théâtre ne peut borner son ambition à des agrandissements de tableaux, mais qu'il lui faut situer dans l'espace une matière vivante, constamment en mouvement, un élément plastique que ne sauraient satisfaire des réussites purement statiques. A la lumière, il demande de modeler les formes dans l'espace, de les animer, d'en souligner ou d'en effacer les mouvements et ainsi de leur insuffler la plasticité même de la vie.

Philippe Soupault — *Bravo*, Décembre 1931:

L'exposition du Théâtre polonais au Salon d'Automne a attiré l'attention sur le mouvement théâtral extrêmement vivant qui, aussi bien à Varsovie qu'à Cracovie, est une des plus intéressantes manifestations de l'activité artistique et littéraire de la Pologne.

L'école polonaise de mise en scène abandonne le point de vue pictural et s'efforce de transporter sur la scène un esprit architectural. Les jeunes metteurs en scène de Varsovie ou de Cracovie cherchent

à construire leur décor. Ils usent de la lumière non pour éclairer, pour faire valoir une couleur, mais pour apporter un nouvel élément solide au décor. Au lieu de se livrer à une débauche de couleurs, au lieu de rechercher avant tout le pittoresque, ils s'obstinent à assembler des volumes, à donner aux masses leur valeur et leur signification, à utiliser la puissance des angles. Cette conception du décor, qui rapproche singulièrement le metteur en scène de l'architecte, ne sacrifie cependant pas le but final du décor qui est de créer la véritable atmosphère où doit se dérouler le drame et se jouer la comédie.

On conçoit aisément l'importance de cette nouvelle méthode, de ce nouvel état d'esprit et l'on imagine les bouleversements qu'ils provoquent sur la scène. Et d'abord les acteurs ne sont plus, comme dans les mises en scène-tableaux, des morceaux détachés du décor, mais au contraire des valeurs nouvelles, des ombres qui s'éloignent des toiles de fond et des portants. Autour des acteurs se crée cette espèce d'auréole humaine ou surnaturelle qu'il est si difficile de conférer. Les personnages qui s'agitent ou qui parlent prennent une importance. Ils conservent leur allure. Le décor ne les écrase pas.

La difficulté à laquelle peuvent se heurter les metteurs en scène du nouveau théâtre polonais, difficulté qu'ils n'essaient pas de dissimuler, c'est qu'ils sont contraints de simplifier à l'extrême. Il ne s'agit plus, en effet, pour eux, de „décorer" ni même d'interpréter. Leur rôle devient plus redoutable. Ils sont obligés de donner d'un seul coup à la pièce sa véritable, son unique atmosphère. Il ne leur est donc pas permis de jouer sur les mots. C'est ainsi une sorte d'équation qu'ils ont à résoudre.

Nous pouvons voir au Salon d'Automne, à la Section du théâtre, les résultats, et on peut écrire avec raison, les réussites de ce nouveau style du décor théâtral.

Mais ces remarquables résultats prouveraient seulement que les metteurs en scène polonais sont d'excellents techniciens et des gens de goût, des hommes qui aiment le théâtre avec passion et en connaissent les ressources. D'autres metteurs en scène me paraissent être de véritables créateurs. Certains d'entre eux ont véritablement trouvé un nouveau style. Par leur conception hardie, par leur sens véritablement moderne du décor, ils sont parvenus à faire du théâtre polonais un exemple et un modèle. Je ne sais comment l'on baptisera cette nouvelle école, mais je suis certain que les metteurs en scène de l'étranger et de France ne pourront rester indifférents à ces étonnantes réussites. Ils chercheront à Varsovie, s'ils ne sont pas complétement aveugles, des leçons et en outre des solutions aux problèmes que pose la mise en scène d'aujourd'hui.

Art et Décoration, Decembre 1931.

...Un ensemble fort copieux de maquettes, dessins, aquarelles, photographies, nous initie aux réalisations du théâtre polonais que nous ignorons à peu près totalement en France. La plupart des oeuvres présentées nous donne le regret de cette ignorance. Il y a dans cette production aussi abondante que variée de réelles qualités et une personnalité certaine qui sait subir et accepter les influences, les assimile, les transpose à travers son propre tempérament. Ainsi Schiller, comme metteur en scène; Śliwiński, les frères Pronaszko, Daszewski comme décorateurs, subissent incontestablement, dans certains cas, l'exemple des spectacles russes ou allemands; ils aboutissent cependant à une création qui prend logiquement sa place dans cet ensemble et contribue à donner au théâtre polonais une figure qui lui est propre...

Charles Frycz et Drabik, parmi les décorateurs, Szyfman, parmi les metteurs en scène, sont ceux qui dès le début se dépensèrent le plus efficacement. C'est grâce à eux que la scène polonaise peut occuper aujourd'hui une des premières places dans la vie théâtrale en Europe.

Stefan Priacel — *Les Nouvelles Littéraires*, 9 Janvier 1932:

Une Exposition du Théâtre polonais est très émouvante pour ceux qui ont été au théâtre, en Pologne. J'ignore jusqu'à quel point elle aura pu faire comprendre au public français que le théâtre polonais est une réalité indiscutable et magnifique, dont la force réside, je crois, dans la volonté ferme, chez tous ceux qui y travaillent—comédiens, décorateurs ou metteurs en scène — de savoir, lorsque c'est nécessaire (et c'est toujours nécessaire), sacrifier leur personnalité,leur tics, leur manies, leur gloire individuelle au service de l'oeuvre qu'ils interprètent. Des cadres seuls nous ont été montrés et ils sont fort beaux, mais vides...

Non, sans doute... L'Exposition que nous avons admirée est une étape intéressante. Ce n'est qu'une étape. Bientôt, espérons-le, le „Teatr Polski" jouera à Paris, et son importance éclipsera, n'en doutons pas, presque tont ce que, depuis la guerre, les théâtres d'Europe nous envoient.

P. L. — *L'Ordre*, 29.XI.1931:

Nous nous trouvons certainement en présence d'un art de mise en scène qui, à côté des tentatives analogues réalisées en Allemagne et en Russie, tient une des places les plus remarquables en Europe.

Gaston Baty — *La Quinzaine Critique*, 25.XII.1931:

L'exposition organisée au Salon d'Automne témoigne d'une magnifique vitalité. Elle nous fait mieux connaitre des décorateurs de premier ordre comme Vincent Drabik et Śliwiński, mais elle avoue, en même temps, combien tout ce labeur souffre de ne pouvoir s'appuyer sur aucune tradition.

Il semble que les metteurs en scène et les décorateurs polonais aient suivi, tour à tour, toutes les modes et se soient essayés dans toutes les manières en vogue. Deux influences dominent: celle de l'imagerie à la russe et celle de l'expressionisme à l'allemande. Et c'est bien le goût du jour qui pousse vers l'une ou l'autre,sans que le texte étudié impose son style, puisque l'on voit habiller à la Caligari des oeuvres réalistes comme La Rue ou Périphérie. L'art scénique polonais semble écartelé entre Moscou et Berlin. Il est toujours extrême, sans point d'équilibre. Et cela n'est pas sans nous imposer un retour sur nous-mêmes.

Ce qui manque au théâtre polonais, comme à celui d'autres pays, c'est le sens d'une tradition continue. Ce qui par contre, fait la force, la sécurité, l'équilibre de nos scènes d'Avant-Garde c'est d'avoir, à côté d'elles, la Comédie Française.

P. L. — *L'Avenir*, 24.XI.1931.

Une grande quantité de photographies prises au cours de représentations, dans les théâtres polonais, nous révèlent, non seulement le luxe et l'originalité de la décoration, mais aussi la science extraordinaire du maquillage que possèdent les acteurs polonais, une grande ingéniosité dans le groupement des foules et un art parfait dans l'utilisation des jeux de lumière.

L'impression générale que laisse cette exposition est l'extrême vitalité de l'art théâtral polonais et sa grande diversité. Les photographies de constructions magnifiques des théâtres dans les villes de provinces polonaises, font une vraie sensation. Les projets de costumes et de décors enchantent par le luxe des couleurs et l'étendue des scènes.

Raymond Cogniat — *Beaux - Arts*, 25.XI.1931:

Mais l'intérêt de cette exposition n'est pas seulement de nous renseigner sur les caractères du théâtre polonais:: elle a aussi le mérite de nous préciser certaines différences, par exemple de nous épargner l'assimilation que nous serions tentés d'en faire avec le théâtre russe.

Avec nos habitudes de faciles généralisations, nous sommes prêts à penser: „Polonais, Russes: peuples slaves donc même tendance, même art.“. C'est faire bon marché de plusieurs siècles de vie mêlée à la vie de l'Europe Occidentale.

Ce qu'il y a d'un peu sauvage dans la beauté des colorations et des contrastes russes s'atténue chez les Polonais même dans les créations inspirées par les arts populaires. En outre, les Russes traitent presque tout dans un esprit décoratif qui révèle la présence de l'Orient. Peu de tendances de cet ordre chez les Polonais; ils restent plus près de nous, plus humains, plus réalistes. Même leur modernisme le plus avancé ne va pas jusqu'aux abstractions architecturales dans lesquelles les metteurs en scène russes ont montré une si magnifique maîtrise...

Les Polonais conservent toujours un contact avec la vérité humaine. Leur audace connait les limites de la raison. C'est grâce à cet équilibre qu'ils arrivent à une si indiscutable autorité dans l'emploi des éclairages et dans le maniement des foules. C'est également grâce à lui qu'ils restent soumis aux exigeances du texte et que leur art décoratif au théâtre offre une aussi grande variété de formes et de conceptions.

Étant, d'une part, soumis aux textes; ayant, d'autre part, la volonté de créer un répertoire abondant et de renouveler sans cesse les formes, de tenter les expériences les plus diverses, ils obtiennent cependant, dans leur multiplicité d'aspects, une unité d'ensemble qui fait du théâtre en Pologne une manifestation d'art très personnelle.

LE THÉATRE POLONAIS EN PROVINCE.

De toutes les pièces polonaises jouées récemment celle qui a remporté le plus vif succès est: „Le bonheur commence demain“ de *Kiedrzyński*. Montée d'abord au Théâtre Mały à Varsovie (75 fois), elle commence actuellement sa tournée en province. „Leur bru“ de *Siedlecki* était jouée à Varsovie après avoir trouvé le meilleur accueil à Poznań. De même, un accueil excellent a été reservé à la comédie de *Miłaszewski* „L'autre nom de l'amour“ (65 fois à Varsovie), au „Bahut“ de *Leczycki* et au „Piano“ de *Szaniawski* ainsi qu'au „Joyeux associé“ de *Rapacki* joué à Wilno et, ensuite à Varsovie.

De *Czyżewski* „Virtuti Militari“ était joué à Varsovie ainsi qu'à Wilno et à Cracovie. De *Winawer:* „Le Frelon“ monté d'abord à Cracovie, continue avec succès sa carrière au Théâtre Mały à Varsovie.

De plus, ont été joués: „Le Kaiser“ de *Wierzbiński* (à Poznan et à Katowice); de *Łopalewski* „Laisse cela, Aurélie“ (à Poznań, Wilno, Sosnowiec et Toruń). Le théâtre de Wilno jouait: „L'art de conquérir les femmes“ de *Leczycki* et *Mackiewicz.*

Pour ce qui est des reprises, „Madame la ministresse“ de *Siedlecki* était jouée à Bydgoszcz; „Un coup de foudre“ de *Kiedrzyński* à Lodz et, du même auteur, „Le retour au péché“ — à Cracovie. C'est là également qu' a été représentée „Pépinière“ de *Hertz,* reprise, de plus, à Poznań et à Bydgoszcz. En outre, le théâtre de Poznań a créé „Séraïevo“ de *Brandowski* dont la première avait eu lieu, l'an dernier, à Vienne, ainsi que „Le divorce“ de *Marynowski.* Le théâtre de Bydgoszcz a monté les pièces suivantes: „La nuit de la Saint Sylvestre“ de *Krzywoszewski;* „Fin et début“ de *Maszyński;* „Les bonnes et les mauvaises épouses“ de *Nowaczyński* ainsi que „Mademoiselle Maliczewska“ de *Zapolska.* Cette dernière pièce a connu également un vif succès à l'Ateneum, (à Varsovie) et à Lodz. De *Zapolska* une autre pièce: „La morale de Madame Dulska“ a été représentée au théâtre de la rue Chłodna (Direction Szyfman) à Varsovie.

Plusieurs scènes de province ont repris les féeries de *Or-Ot,* „Le vaurien“ de *Katerwa,* „L'amant de papier maché“ de *Szaniawski,* „Bethléem polonais“ de *Rydel,* „Les loups dans la nuit“ de *Rittner,* „L'hydromel du châtelain“ de *Kraszewski,* „Les noces de Phonphon“ de *Ruszkowski*, „Vick et Vack“ de *Przybylski.* Le répertoire classique était représenté par les oeuvres dramatiques suivantes: „Le petit maître amoureux“ de *Zabłocki;* „La Fête des Morts“ de *Mickiewicz* et „Mindowe“ de *Słowacki,* créés à Cracovie; „Jeune fille épouse“ de *Korzeniowski,* „Horsztyński“ de *Słowacki* et „Rose“ de *Żeromski,* à Wilno; enfin, la „Fête des Morts“ de *Mickiewicz* à Lwow.

De plus, de nombreuses comédies de *A. Fredro,* surnommé le Molière polonais, ont été joués sur diverses scènes polonaises.

Fr. S.

LES PIÈCES ÉTRANGÈRES JOUÉES EN POLOGNE.

Dans la période du 1-er Avril 1931 au 1-er Avril 1932, les théâtres polonais ont monté presque toutes les nouveautés du répertoire étranger. De plus, on a repris un nombre considérable de pièces anciennes. En examinant le répertoire, nous constatons la prédominance de l'art français; viennent ensuite l'Allemagne, l'Angleterre, les Etats-Unis, la Hongrie, la Russie Soviétique, l'Italie et la Tchécoslovaquie.

Etant donné la crise dont, pendant de long mois, nos théâtres étaient frappés et qui

n'a pas encore abouti à sa fin, le répertoire manquait de netteté, les directeurs ne pouvant suivre rigoureusement le programme établi normalement au début de la saison.

Parmi les *pièces françaises*, c'est, incontestablement, „Mariette" de Sacha Guitry qui a obtenu le succès le plus considérable avec environ 50 représentations au Théâtre Polski, à Varsovie. Du même auteur qui, remarquons-le, jouit en Pologne d'une large popularité, on a repris „La prise de Berg-op-Zoom" à Poznan, et „La petite main qui se place", à Lodz. Signalons „Banque Némo", créée récemment au Théâtre Letni à Varsovie ainsi que plusieurs autres pièces de Verneuil, jouées sur diverses scènes de province et notamment: „Monsieur Lamberthier", „Pour avoir Adrienne", „Joie d'aimer".

„Côte d'Azur" de Birabeau et Doley était fort applaudie à Varsovie (Théâtre National) et à Poznan. Une pièce plus ancienne de Birabeau — „Le chemin des écoliers" — était jouée à Cracovie. La pièce toute récente de Fr. de Croisset: „Pierre ou Jacques" a été créée au Théâtre Polski, à Varsovie et l'„Epervier" du même auteur repris au Théâtre National de cette ville. Mentionnons encore „Balthazar" de Marchand joué successivement à Varsovie, (Théâtre National), Wilno et Cracovie.

Le théâtre de Caillavet et de Flers était représenté par les pièces suivantes: „La belle aventure" reprise à Wilno, „Miquette et sa mère", à Toruń; „Papa" à Bydgoszcz, „Le bois sacré" à Lodz. De plus, on a joué à Cracovie: „Mistigri" de M. Achard, „Mayerling" de Cl. Anet et „La petite peste" de Coolus.

En ce qui concerne le répertoire ancien, on a monté à Bydgoszcz „Les trois mousquetaires" de Dumas; pour commémorer l'anniversaire de la mort de Sardou, le théâtre de Torun a repris „Divorçons". De Molière, „Les fourberies de Scapin" a été joué à Wilno et „Le malade imaginaire" à Bydgoszcz. Remarquons que les pièces énumérées n'épuisent pas la longue liste des oeuvres dramatiques françaises (farces et comédies pour la plupart) ayant été jouées en Pologne au cours de la période en question.

Pour ce qui est des *pièces allemandes*, le plus vif succès a été remporté par „Grand Hotel" („Menschen im Hotel") de Vicky Baum joué à Varsovie (Théâtre Polski), Lodz, Wilno, Cracovie, Lwów et Poznań. Le récent succès du Théâtre Polski à Varsovie était „Elisabeth, Reine d'Angleterre" („Elisabeth, Königin von England") de Ferdinand Bruckner, joué 50 fois de suite. C'est le théâtre de Lodz qui a créé le plus grand nombre de pièces allemandes, et notamment: „Grand Hotel" mentionné plus haut, ainsi que „La femme que tout le monde recherche" („Die Frau, die jeder sucht") de Hirschfeld, „Hulla di Bulla" de Arnold et Bach, „L'instruction" („Voruntersuchung") de Alsberg et Hesse, „L'opéra de quat'sous" („Dreigroschenoper") de Brecht, „Dr. Stieglitz" de A. Friedman et L. Nerz, „Le coeur retrouvé" une féerie de M-me Ring, ainsi que „Affaire Dreyfuss" de Rehfisch et Herzog, joué également au théâtre „Mélodrame" de Varsovie.

Dans les autres villes, on a joué à Wilno „La journée d'Octobre" de Georg Kaiser, „Point d'interrogation" de Moeller et Lorenz et „Affaire américaine" („Geschäft mit Amerika") de Frank. Le théâtre de Katowice a présenté „Trio" de Lenz et „La nuit de jeudi" („Die Nacht zum Donnerstag") du même auteur, tandis que celui de Poznań montait „Le capitaine de Coepenick" („Hauptmann von Köpenick") de Zuckmayer, qui a été le plus grand succès de la saison précédente à Berlin; la scène de Cracovie et celle de Lodz jouaient „Un orage dans un verre d'eau" („Sturm im Wasserglas") de Bruno Frank. De plus, quelques scènes de province ont repris, à l'occasion de la Fête des Morts, la célèbre pièce de Raupach: „Le meunier et sa fille" („Der Müller und seine Tochter").

Les *pièces anglaises* ont été fort applaudies au cours de cette période. C'est ainsi qu'en été dernier la gentille comédie de John Erwin „The First Mrs. Frazer" a remporté un vif succès au théâtre Mały, à Varsovie, après avoir été jouée à Lwow, à Cracovie et à Bydgoszcz. „The Bachelor father" de Carpenter, a triomphé à Varsovie, Poznań et Bydgoszcz. De John Galsworthy „The pigeon" a été joué à Cracovie et à Lwow, tandis que le théâtre de Lodz montait son „Strife". „Le grillon du foyer" de Dickens a été repris à Varsovie et à Poznań. La farce d'Ellis: „Presque une lune de miel" („Almost a Honeymoon") a remporté un gros succès au théâtre Letni, à Varsovie. „Je donne mon congé" („The bread Whinner") de Sommerset Maughan a été joué à Wilno, et le „Cyclone" („The sacred flame"), du même auteur, au théâtre Nowy, à Varsovie. Enfin, de Marlowe: „When knights were bold"

a été jouée à Wilno et „Roméo et Juliette“ de Shakespeare à Varsovie (Théâtre Polski) et à Poznań; Lodz, Toruń et Wilno ont joué „La nuit des rois“.

Parmi les pièces du *répertoire américain*, le succès le plus considérable a été remporté par la comédie de Barry Conners „Patsy“ qui a atteint le chiffre record de cent représentations à Varsovie (Théâtres Mały et de la rue Chłodna) et en province. Un grand succès, également, échut à la „Rue“ („Street scene“) de Rice, (Varsovie, Cracovie, Poznań, Bydgoszcz, Toruń, Wilno, Sosnowiec). Le théâtre de Lodz a repris „Burlesque“ et „„Miss Hobbs“ de Jerome Jerome. Les théâtres de Szyfman ont monté la comédie de Kaufman „The Butter and Eggman“, ainsi que „The Bride“ de Middleton et Oliver, joué préalablement en province.

Les théâtres de Lodz et de Sosnowiec ont repris „Hau-hau“, comédie gaie de Hodges et Percivel, et celui de Bydgoszcz: „Il fera beau demain“ de Hopwood.

Les *auteurs hongrois* jouissaient, en général, d'un grand succès en Pologne, surtout L. Fodor et Fr. Molnar. On a fort applaudi, de Fodor „Dr. Juliette Szabo“ (Théâtre Mały à Varsovie) ainsi que le „Bijoutier cambriolé“ et le „Stylo“ à Cracovie. Cette dernière pièse a été jouée également à Poznań et à Bydgoszcz. De Molnar, ont été joués: „Un, deux,trois“ au Théâtre National, à Varsovie; „La bonne Fée“ à Varsovie, Lodz, Sosnowiec et Bydgoszcz. De plus, on a repris „Typhon“ de Lengyel au théâtre de Grodno et le théâtre de Poznań a monté une comédie de Foeldessy: „Voulez-vous être mon oncle?“

On a joué les pièces suivantes du *répertoire russe:* „Fraudeurs“ de Kataieff (Théâtre Polski, à Varsovie) „Un million de tourments“, du même auteur (à Poznań). Le théâtre de Lodz a monté „Le logement de Zoé“ de Boulhakoff et „L'homme qui reçoit les giffles“ d'Andreieff (reprise). „Le théâtre de l'éternelle guerre“ de Yevreinoff a été jouée à Wilno, et „L'homme au portefeuille“ de Faik, à Varsovie, Lwów, et Sosnowiec.

Le nombre de pièces empruntées au *répertoire italien* a été relativement restreint au cours de cette saison. Le Théâtre Nowy à Varsovie a repris „Piacere dell'onestà“ de Pirandello, qui a été joué également à Lodz, le théâtre de Bydgoszcz a repris „Infidèle“ de Roberto Bracco et celui de Lodz „Frutto Amaro“ du même auteur. De Niccodemi „Alba, giorno, notte“ a été donné à Grodno et „Turandot“ de Gozzi, dans une transposition de Zegadłowicz, au théâtre de Katowice. — Récemment on a donné au Théâtre National à Varsovie: „Cent jours“ („Campo di Maggio“) de Giovacchino Forzano et au Théâtre Nowy de Varsovie „Adieu Jeunesse“ („Addio Giovinezza“) d'Alessandro Camacio et Nino Oxilia.

Pour ce qui est des *pièces tchèques*, „Les aventures du brave soldat Schweik“ continuait sa carrière à Lodz, avec un succès considérable, de même que „Périphérie“ de Langer.

Le théâtre *espagnol* était représenté par une seule pièce, „Le cercle d'affaires“ de Jacinte Benevente, dont la reprise a eu lieu à Cracovie.

Fr. S.

LES PIÈCES THÉATRALES POLONAISES JOUÉES À L'ÉTRANGER.

Au Théâtre des Galeries Saint Hubert à Bruxelles fut représentée récemment avec grand succès la pièce en trois actes de M. Wacław Grubiński intitulée „Les Amants“ avec la brillante artiste parisienne, M-me Eve Francis, dans le principal, et d'ailleurs unique, rôle féminin.

Le public fit un accueil très chaleureux à la pièce. La critique bruxelloise parle des „Amants“ comme d'une oeuvre de grand talent, soulignant la haute originalite de la pièce de l'auteur polonais. L'interprétation de M-me Eve Francis a provoqué la plus vive admiration et la presse ne tarit pes d'éloges à propos de cette création hors ligne.

Il y a trois ans M-me Eve Francis avait créé à Paris le rôle titulaire dans une autre pièce de M. Grubiński „La pécheresse innocente“.

Au Théâtre Municipal de Spalato en Yougoslavie fut jouée en croate la pièce de M. Kazimierz Leczycki „L'Ecole“, comédie en trois actes.

„Haroun-Al-Rashid“ pièce en trois actes de M. Janusz Makarczyk, avec illustration musicale de M. Witold Lutosławski, fut représentée dans la traduction bulgare aux

Théâtres Municipaux de Plowdiw et de Plewna.

„La Maison des Femmes", pièce en trois actes de M-me Sophie Nałkowska, fut représentée dans l'adaptation danoise de M-me J. Gulińska et M. Alain Bock à Copenhague et dans la traduction estonienne à Dorpat et Narva en Estonie.

„Le jour de son retour", drame en trois actes de M-me Sophie Nałkowska également, fut joué en anglais au Repertory Theatre de Birmingham et en croate au Théâtre National d'Agram.

„Le printemps des peuples", de M. Adolphe Nowaczyński, fut donné dans l'adaptation tchèque du professeur B. Vydra au Théâtre de Narodni Divadlo à Prague.

Au Théâtre National de Riga fut jouée avec grand succès la pièce de Georges Szaniawski „L'Avocat et les roses".

COMMUNIQUÉ DE L'UNION DES AUTEURS DRAMATIQUES

La saison théâtrale de Varsovie de 1931—1932 fut très dure dans toute l'acception du mot. Les luttes des directeurs des entreprises théâtrales dans toute la Pologne avec l'Union des Acteurs qui avaient eu pour enjeu les principaux postulats professionnels durèrent fort longtemps; leur résultat fut une désorganisation partielle des meilleurs troupes théâtrales. De même, la réorganisation de la plus importante entreprise théâtrale en Pologne, et notamment celle des théâtres municipaux de Varsovie par le directeur *Stefan Krzywoszewski*, auteur dramatique bien connu et rédacteur de la revue hebdomadaire la plus répandue en Pologne le „Świat", ne se passa pas non plus sans heurts, ce qui retarda considérablement l'ouverture de la dernière saison théâtrale.

Le public, découragé par la longue querelle des acteurs avec les directeurs pour les salaires, cessa d'aller aux théâtres. Les prix des billets furent baissés. La poussée de quelques théâtres éphémères ne fit qu'affaiblir l'affluence déjà médiocre du public dans les théâtres. Peu à peu, cependant, le public commença à y retourner et aujourd'hui, on peut dire, que pour les théâtres polonais la plus dure époque de la crise est déjà passée.

Il faut d'ailleurs souligner tour particulièrement que dans ce moment de crise sept principaux théâtres dramatiques de la capitale représentèrent 24 nouvelles pièces polonaises. Il y avait parmi ces nouveautés inédites des drames, des comédies, des satires et des farces. Certaines d'entre elles se maintinrent sur l'affiche deux mois durant, ce qui, à l'heure actuelle, doit être considéré comme un succès de premier ordre, même dans une ville qui compte comme Varsovie un million deux cent mille habitants.

Parmi les pièces étrangères le plus éclatant succès fut remporté par *„Don Carlos"* de Schiller au Théâtre National dans la nouvelle traduction de l'éminente poétesse M-lle Iłłakowicz, *„Pygmalion"* de G. B. Shaw dans la traduction de M. Florent Sobieniowski (troisième reprise) au Théâtre Polski et par la pièce *„Presque une lune de miel"* de Walter Ellis au Théâtre Letni dans la traduction de M-me Théodore Drzewiecka. *„Bourrachon"* de Laurent Doillet (traduction de M. Boleslas Gorczyński), si applaudi à Paris, n'a eu à Varsovie qu'un succès d'estime; par contre il a obtenu un vif succès à Lodz.

Au moment où nous écrivons ces lignes on repète au Théâtre „Polski" la dernière comédie de *Bernard Shaw*, intitulée *„Trop vrai pour être bon"* dans la traduction de M. Sobieniowski. Cette pièce n'a été jouée encore nulle part. L'Angleterre ne connaîtra cette oeuvre qu'après sa représentation en Pologne. C'est la seconde avant-première de Shaw à Varsovie. A la première d'„Applecart" à Varsovie ont assisté de nombreux correspondants des journaux étrangers venus spécialement de Londres et d'autres capitales de l'Europe.

Il y a quinze jours a eu lieu à Varsovie, sur la scène du Théâtre Nowy, une avant-

première également de la nouvelle pièce de l'auteur dramatique russe, Yewreïnow, auteur de la pièce „Ce qui est le plus important". Cette nouveauté est jouée en polonais sous le titre *„L'amour sous le microscope"* (traduction de M. Świerczewski).

Le fait que de célèbres auteurs étrangers donnent volontiers les avant-premières de leur pièces à Varsovie témoigne de la haute estime dont jouit le théâtre polonais de la capitale dans le monde entier.

Stefan Krzywoszewski qui fut pendant longtemps président de l'Union des Auteurs Dramatiques Polonais, ayant assumé au mois d'août 1931 le poste de directeur des Théâtres Municipaux de Varsovie, a du résigné sa fonction du président de l'Union des auteurs dramatiques.

La direction actuelle de l'Union des Auteurs Dramatiques Polonais se compose de: MM. Wacław Grubiński — président; Stefan Kiedrzyński — vice-président; Casimir Wroczyński — secrétaire; Jean Adolphe Hertz — trésorier; Stanislas Miłaszewski; Stanislas Szpotański; Zdzislas Kleszczyński; juris-consulte de l'Union — M. Gustave Beylin.

L'UNION DES DIRECTEURS DES THÉATRES POLONAIS

A partir de 1920 les directeurs des théâtres polonais organisèrent à maintes reprises, sous l'influence des circonstances, des conférences qui aboutirent finalement à la constitution d'une Union des Directeurs des Théâtres Polonais, dont le but fut l'organisation de la vie théâtrale en Pologne et l'entr'aide mutuelle des directeurs.

L'Union des Directeurs des Théâtres Polonais est avant tout une institution créée pour la défense des interêts matériels des théâtres, sérieusement menacés durant toute l'époque d'après guerre et en particulier au cours de dernières années.

L'Union des Directeurs des Théâtres Polonais contribua sensiblement à imposer un contrat modèle pour les acteurs et un règlement du travail théâtral. Ensuite, en 1929, l'Union organisa une exposition théâtrale pour honorer le centenaire de la mort de Wojciech Bogusławski, considéré comne le créateur du théâtre polonais.

A la tête de l'Union se trouve le Directeur des Théâtres Polski et Mały à Varsovie, M. le dr. Arnold Szyfman, et les membres de la Direction sont les directeurs des théâtres MM. J. Boczkowski, A. Strzelecki, B. Szczurkiewicz et T. Trzciński. Le siège social de l'Union se trouve à Varsovie dans l'édifice du Théâtre „Polski".

Les photographies ont été exécutées par les maisons: Brzozowski, Malarski, Światowid, Pawlikowski.